

البيان



مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 387 - أكتوبر 2002

عدد

خاص



دراسات
جديدة في
المسرح
العربي
والعالمي



البيان

العدد 387 أكتوبر 2002

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكمة تصدر
عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في إبريل 1966)

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

أمين التحرير:

نذير جعفر

natherg@hotmail.com

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الإشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها،
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً،
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»

- 1- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 2- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلّة إلى جهة أخرى.
- 3- المواد المرسلّة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 4- الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
- 5- موافقة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
- 6- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(387) October 2002**



Al Bayan

Editor-in-chief
Dr. Khalid Abdulattef Ramadan

Excutive Editor
Natheer Jafar
natherg@hotmail.com

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

■ ومضات مسرحية د. خالد عبداللطيف رمضان ٤

■ البحوث والدراسات:

٧. إعداد الممثل من «ستانيسلافسكي» إلى «غروتوفسكي» د. فاضل المويل
٣٣. صورة المرأة بين «المسرح النسائي» و «مسرح نصرة المرأة» د. أحمد صقر
٥٥. المسرح العربي والمركزية الغربية د. خالد أمين
٦٣. التعليمية عند «بريشت» د. وائيس باندك
٦٨. الوظيفة السيميائية للممثل في العرض المسرحي د. محمد العماري
٧٦. خلق شخصيات مسرحية فاعلة / ديفيد كوبلين ترجمة: نازك ضمرة
٨١. الليلة الثانية بعد الألف» لسليمان الحزامي د. عبدالرحمن بن زيدان
٩١. «يوم من زماننا» وحداثة التخلف ناصرونوس

■ الحوار:

١٠١. مع الكاتب المسرحي محفوظ عبدالرحمن فيصل العلي

■ مسرحية العدد:

١٠٧. ابن بطوطة وتابعه ابن جزي عبدالرحمن مودن

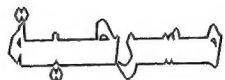
■ مذكرات:

١١٦. رحلتي مع الكتاب (الملقة الخامسة) خالد سالم محمد

■ مواسم ثقافية:

١٣١. سدني: محاضرتان لفاطمة يوسف العلي
١٣٥. دمشق: لا تنسوا هيروسترات علي الكردي

رغم سوداوية المشهد المسرحي العربي، وقناعتنا بالواقع المر الذي يعيشه المسرح لدينا، إلا أن هناك بصيصاً من الأمل، يتمثل في إضاءات تسطع بين فترة وأخرى، هنا وهناك، تنبئ بظهور مواهب وطاقات شابة تحاول شق طريقها عكس التيار الجارف المتحدر بكل ما هو جاد وجميل. ورغم طغيان العروض السطحية الهامشية المفسدة لذوق الجمهور على مساحة الوطن العربي دون استثناء إلا أن هناك نفراً قليلاً من المؤمنين بالمسرح ورسالته موجودون في كل مكان يحاولون تقديم أنماط من العروض المسرحية تمثل الرثة التي يتنفس من خلالها عشاق الفن المسرحي الأصيل.



• د. خالد عبد اللطيف رمضان

وهنا في الكويت، رغم حالة الجفاف المسرحي الذي تعاني منه الساحة الفنية. شاهدنا ومضات تدعونا للتعلق بأهداب التفاؤل، منها فوز المخرج الكويتي سليمان البسام بأفضل عرض وأفضل إخراج في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، من خلال مسرحية ناطقة باللغة الإنجليزية يؤدي أدوارها ممثلون إنجليز، مما يدل على عدم قدرته على التجانس مع الوسط المسرحي في الكويت بقيمة السائدة، وتعامله السطحي مع المسرح.

أما الومضة الأخرى تتمثل في عرض مسرحي قدمته مجموعة من الفتيات تحت مظلة اتحاد الطلبة، وكتبت النص طالبة في المرحلة الثانوية وتولت الطالبات جميع المهام الفنية لهذا العرض الذي يصور معاناة الإنسان العربي في هذا الزمن الصعب، وما يعصف بالشعب الفلسطيني من دمار وخراب وتقتيل دون أن يحرك العالم ساكناً. لقد استطاع هذا العرض أن يستقطب جماهير كبيرة، تفاعلت معه إلى حد البكاء، وحرصت على حضوره أكثر من مرة، حتى اضطر أصحابه إلى إعادة عرضه مرة أخرى.

إذن هناك حياة كامنة تحت سطح أنقاض المسرح، وإذا اتاحت الفرصة للأجيال الشابة فسوف يقدمون ما هو مغاير ومخالف للسطحي المألوف، والهامشي المعروف.

فقط هم يحتاجون إلى الفرصة التي تقدمهم إلى الجمهور، وعلى الذين عجزوا عن الاستمرار والعطاء وتكلسست عقولهم أن يتنحوا جانبا، لكي يفسحوا المجال للشباب لكي يتنفس مسرحاً حقيقياً ويقدم إبداعاً يسهم في إنقاذنا من الواقع المر الذي نعيشه في حياتنا العامة وفي مسرحنا.

■ إعداد الممثل من «ستانيسلافسكي» إلى «غروتوفسكي»

د. فاضل المويل

■ صورة المرأة بين «المسرح النسائي» ومسرح «نصرة المرأة»

د. أحمد صقر

■ المسرح العربي والمركزية الغربية

د. خالد أمين

■ التعليمية عند «بريشت»

د. وائيس باندك

■ الوظيفة السيميائية للممثل

د. محمد العماري

■ خلق شخصيات مسرحية فاعلة / ديفيد كويلين

ترجمة : نازك ضمرة

■ «الليلة الثانية بعد الألف» للحزامي

د. عبدالرحمن بن زيدان

■ «يوم من زماننا» وحادثة التخلّف

ناصر ونوس

الكتاب



إعداد الممثل

من ستانيسلافسكي إلى غروتوفسكي

د. فاضل المويل - المعهد العالي للفنون المسرحية / الكويت

كان القدماء يرددون القول بأن «الممثلين يولدون لا يصنعون»، باعتبار أن الموهبة تولد مع الإنسان. إلا أن التطور الزمني أثبت أن هذا القول يمثل جانباً من الحقيقة وليس كلها. ذلك عندما اقتضت الحاجة لتهديب وتشذيب هذه الموهبة، بوضع قواعد وأسس لفن التمثيل. ومع بداية القرن العشرين بدأت تظهر لهذه الأسس والقواعد مدارس عدة، واتجاهات مختلفة. وفي أحد المعاجم المسرحية نجد الشرح التالي لكلمة «إعداد الممثل»: «تعبير ظهر حديثاً مع ظهور الإخراج ويشكل جزءاً من مفهوم متكامل حول فن الممثل بكافة أبعاده بدءاً من التمرين على الأداء والإلقاء والصوت والحركة وتحضير الدور، وانتهاء بالإعداد الفكري والروحي للممثل الناشئ. تبلور هذا المفهوم وأخذ شكل مناهج تعليمية متكاملة ومدارس في الأداء من خلال عمل مخرجين كبار في إدارة الممثلين وتوجيههم أو ضمن المعاهد الأكاديمية فيما بعد».

منهج للتمثيل في تاريخ المسرح. وقد أصبح هذا المنهج فيما بعد منتشرراً في العالم بأسره يدرسه الطلبة في معظم معاهد التمثيل في أصقاع الأرض على أيدي أساتذة متخصصين. لكن قبل البدء لابد أولاً من العودة تاريخياً إلى الوراثة لإلقاء نظرة على مفهوم التمثيل وإعداد الممثل والتي شكلت إرثاً هاماً ومرحلة ستانيسلافسكي ومنهجه.

فإذا بدأنا بالمسرح اليوناني لوجدنا أن التمثيل كان فيه «غاية في البساطة والبدائية، حتى أننا نستطيع القول بأننا لا نعرف شيئاً عن التعبير

وفي بحثنا هذا سنتناول قضية إعداد الممثل المسرحي لدى أهم مخرجي المسرح في العالم خلال القرن العشرين بدءاً من المخرج والمنظر الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي انتهاء بالمخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي، ومروراً بكل من المخرج والمنظر الروسي الآخر فسيفولود مايرخولد، والمسرحي الألماني برتولت بريشت. وقد اخترنا ستانيسلافسكي ليكون نقطة البدء في بحثنا هذا باعتبار أن فن التمثيل قد أصبح علماً على يدي هذا المخرج العظيم، عندما وضع أول

يتغلغل في روح المؤلف وفي الدور الذي يقوم بتمثيله تغلغلا عميقا بأن يتشكل تمام التشكيل بالشخصية سواء في باطنها أو ظاهرها فحسب، بل إنه بسبب مقدرته على الإنتاج، يجب أن يحل بشخصيته محل الكثير من الأشياء، وأن يملأ كل فراغ، وأن يجد المسالك ويمهد الطرق ويجعلنا نفهم وندرك بابتكاراته ما قصده المؤلف، ويوضح آراءه وأفكاره ويخرج إلى الحقيقة الحية النوايا الخفية والملامح الرئيسية التي تركت غامضة في الإنتاج الفني الذي وضعه المؤلف⁵. أي باختصار فإن هيغل يطلب من الممثل أن يكون شارحا لأفكار وآراء المؤلف، وهنا نلاحظ أنه لم يذكر كلمة المخرج، حيث أن مفهوم المخرج لم يكن قد ظهر في زمن هيغل، وأواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. كما يطلب من الممثل بعبارة أخرى، أن «يتقمص» الشخصية التي يمثلها، رغم أن مفهوم التقمص لم يكن قد ظهر في فن التمثيل آنذاك.

في القرن الثامن عشر أيضا نجد الفيلسوف الموسوعي الفرنسي دنيس ديدرو يدلو بدلوه في فن التمثيل، أيضا في سياق اهتمامه بعلم الجمال، ونقده الذي يسميه «فن الجمال». ففي كتاب «مختارات ديدرو»، في الفصل الموسوم «غرائب عن الممثل الكوميدي» يقول: «إنني أطلب من الممثل أن يكون قوي الملاحظة، وأرى من الضروري أن يكون هائلا رابط الجأش. كما أطلب منه نتيجة لذلك تعمقا كبيرا دون أية حساسية. وأطلب منه أن تكون له المقدرة الفنية على محاكاة كل شيء⁶، أو بالأحرى

بحركات الوجه عند الممثلين اليونانيين. فقد كان الشاعر أحيانا يقوم بنفسه بالتمثيل، كما كان يفعل كل من سوفوكليس وأرسطوفان، وكما كان المواطنون أنفسهم يقومون بالتمثيل دون أن يكون التمثيل مهنتهم². والكلام هنا يعود للفيلسوف الألماني جورج. ف. هيغل (1770 - 1831)، الذي عني بفن التمثيل في سياق اهتمامه بعلم الجمال بصورة عامة. ويقول هيغل، كما ينقل عنه مؤلفا كتاب «فن الممثل»، بأن «وجه الممثل عند اليونانيين كان لا يتغير ويبقى على حاله، إذ أن الممثلين كانوا يلبسون الأقنعة على وجوههم. وكانت أشكال وجوههم تبقى دون أي تعبير أو تغيير. وكانت صور هذه الأقنعة وأشكالها المتنوعة تخفي كل أثر من التأثيرات النفسانية للممثل. كما كانت تخفي التأثيرات العاطفية والطباع والأحاسيس بعكس ما يبدو الآن في التمثيل الحديث³. وإذا كان هيغل قد عاد إلى المسرح اليوناني لمعرفة فن الممثل آنذاك فهو يريد من ذلك أن يصل إلى فن الممثل في عصره، وكيف يجب أن يكون، وما هي المهام الملقاة على عاتقه، وما هو المطلوب من الشخص لكي يكون ممثلا. وفي رأيه أن فن التمثيل «يتطلب ذكاء نادرا وكثيرا من المواهب، كما يتطلب فكرا صائبا ومواظبة وعناية ومرانا ومعلومات واسعة. وعندما يصل الفنان إلى القمة يتطلب عبقرية منقطعة النظر ولا مثيل لها⁴. أما الممثل فإن المطلوب منه الكثير برأي هيغل، حيث يقول: «في الواقع أن الممثل ليس عليه أن

استعدادا لتمثيل كل نوع من الطباع والأراء»6. وقد أصدر ديدرو «على ضرورة بقاء الممثل بمعزل عن الانفعالات التي يصورها»7. ووصل إلى درجة من رفض الحساسية لدى الممثل بأن قال «إن عدم وجود الحساسية بالمرء هو الذي يخلق كبار الممثلين»8.

بعد ديدرو يأتي الإيطالي أنطونيو موروكيزي (1769-1838) الذي كان قد عهد بتربيته إلى الآباء الأسكولوبيين من رجال الكنيسة المسيحيين في مدينة فلورنسا. لكنه هجر سلك الكهنوت واتجه إلى المسرح الذي كان يعشقه. وعمل كممثل فحظي بنجاح كبير، ونال شهرة واسعة لم يسبقه إليها أحد من قبله. وهو أول من مثل دور «هاملت» في إيطاليا. كما عمل أستاذا للتمثيل والإلقاء في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة فلورنسا منذ عام 1811. وقد احتلت تعاليم موروكيزي في التمثيل أحد فصول كتابه المسمى «الفن المسرحي». وقد اتخذت هذه التعاليم أسلوب مخاطبة الممثل بعبارة «يجب عليك أيها الممثل» و «لا يجب عليك أيها الممثل». لكنها تبقى تعاليم مفيدة إلى الآن رغم كل التطور الذي طرأ بعدها على فن التمثيل. يتحدث موروكيزي أولا عن قضية المبالغة في الحركات والإشارات لدى الممثل، وهي أحد الأمراض القائمة في فن التمثيل إلى الآن، ونجدها عند الكثير من الممثلين، فيقول: «إن من يحاول أن يكون طبيعيا أكثر من الطبيعة يصبح ضعيفا تافها. أما من يبالغ في حركاته وإشاراته في التمثيل فإنه سرعان ما يصبح ثقيلًا بيعث تمثيله

على الضيق والتبرم. هذا وإن من يحاول أن يظهر بمظهر الممثل الكبير أكثر مما ينبغي يشير الشفقة والضحك»9. وفي مكان آخر يقول عن المبالغة: «إن المبالغة تجعل التمثيل مدعاة للسخرية ونوعا من الكاريكاتورية»10. ويوصي الممثل أن يفهم الشخصية التي يمثلها ويؤديها على خشبة المسرح ببساطة ووضوح، وأن لا ينجر وراء استجداء تصفيق الجمهور: «كل ما نريده منك الآن أيها الممثل الفنان هو: أولا أن تفهم دون ما لبس أو إبهام بمجرد ظهورك على المسرح، الصفة وطابع الشخصية التي تريد أن تظهرها أمامنا وتقديمها لنا. وثانيا أن تكون هذه الصفة صفة واحدة لا تتعدد، وأن تكون في غاية البساطة والوضوح منذ بدء التمثيل حتى نهايته، وأن لا تهمل أبدا ذلك النموذج الذي أزمعت أن تسيير على هذه حثي ولو كنت ممن يجرون وراء الحصول على تصفيق الجماهير»11. وهذه النقطة الأخيرة يركز عليها كثيرا عندما يكرر تحذيره للممثل مرة بعد أخرى من الانجرار وراء تصفيق الجمهور وما يتركه هذا التصفيق من عواقب وخيمة على أداء الممثل: «ولا يجب أن يوحى إليك تصفيق الجماهير من السوق والأغبياء الذين تمتلئ بهم ردهة المسرح بأن تخلط بين الأشياء الجميلة حقا والأشياء التي تبدو جميلة ولكنها ليست من الجمال في شيء»12. ويعود موروكيزي مرة ثانية وثالثة لتنبيه الممثل من المبالغة، حيث يبدو أنه يعتبرها علة العلل في التمثيل. كما يركز على موثمة

الإشارات للعبارات، وعلى أنيقة ورشاقة الحركات. وهكذا فرغم أن موروكيزي لم يترك لنا منها إعداد الممثل، إلا أن تعاليمه ووصاياه للممثل تبقى لها أهميتها الراهنة، رغم مرور ما يقارب قرنين من الزمن عليها. وكان يجب الانتظار قرناً آخر من الزمن بعد موروكيزي ليظهر رجل المسرح الذي يضع منهجاً متكاملًا لفن التمثيل، وهو المخرج والممثل والمعلم المسرحي الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي.

ستانيسلافسكي ومنهجه في إعداد الممثل

لمعرفة التطور الذي أحدثته ستانيسلافسكي على الفن المسرحي الروسي لابد من إلقاء الضوء أولاً على حالة هذا الفن في الفترة التي سبقت وعاصرت ستانيسلافسكي. فقد كانت أساليب الإنشاء والتصنع والمبالغة والقبول الجاهزة هي المنتشرة في الفن المسرحي الروسي في تسعينات القرن التاسع عشر، أي الفترة التي عاصرها ستانيسلافسكي. كان الممثلون، حسب ما كتب ستانيسلافسكي نفسه يؤكدون أن خشبة المسرح تتطلب من الممثل: «الصوت الجهوري، الحركة المبالغ بها، الإيقاع السريع، النبرة المشبعة بالأحاسيس والمشاعر، بل بالمبالغة الصوتية، مع حركات قاسية، وتبسيط لخطط الدور المسرحي المفعم بفعالية وحشية»¹³. أما هو فقد رفض كل هذا بحثاً عن الإمكانات التي تتيج لهذا الفن مقاربة الواقع، وأراد أن يقدم على

خشبة المسرح الإنسان الحي، ومن خلال تأسيسه للمنهج أراد أن يكشف قوانين الإبداع الفني عند المخرج والممثل، وأن يعلم الممثلين كيف يفهمون ويمتلكون فنه. تقول تمارا سبورينا بأن هذا المنهج يعكس «القوانين الموضوعية لفن المسرح: ولقد بني هذا المنهج على أساس أفضل التقاليد الروسية، واستوعب في الوقت نفسه مجمل التجربة المسرحية في العالم. لم يظهر منهج ستانيسلافسكي فجأة، بل تطلب جهداً عظيماً من ذلك المخرج والممثل العبقري، عبر التقصي والبحث والتجريب»¹⁴. وفي المعجم المسرحي المذكور أعلاه هناك تحديد دقيق لمنهج ستانيسلافسكي، حيث جاء في هذا المعجم: «طرح كونستانتين ستانيسلافسكي منهجاً متكاملًا في إعداد الممثل وسجله في كتاباته ويدور حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور.

يجمع ستانيسلافسكي في منهجه بين التقنيات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يسميه الحالة المبدعة والحقيقة الإنسانية للشخصية. وقد انطلق في ذلك من رفضه للكليشيهات وللداء التقليدي المبالغ به في المسرح الروسي، ومن الرغبة في الدخول في عمق النص من خلال التركيز والاندماج. وقد اقترح ستانيسلافسكي على ممثليه القيام بقراءة مسبقة ودقيقة للنص (القراءة ما بين السطور) تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض. وكذلك طلب من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة

والجسمانية التي يمثلها الممثل. ولحياة الممثل في دوره أهمية بالغة في العمل الإبداعي، فبالإضافة إلى ما تفتحه حياة الممثل في بدوره من سبيل أمام الإلهام، فإنها تساعد على تحقيق أحد أهدافه الرئيسية. وليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها، بل لابد من أن يلائم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر، وأن يصب فيها كلها من روحه هو نفسه، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية¹⁶. يوصي ستانيسلافسكي طلبته بالقيام بإجراء ما وهم على خشبة المسرح. لأن الفعل والحركة هما أساس الفن الذي يتبعه الممثل. وفي الفصل المخصص لمناقشة الفعل المسرحي والتدريب عليه يقول بأن: «عدم الحركة الجسدية يكون في كثير من الأحيان نتيجة مباشرة للجيشان الداخلي. وهذه الاضطرابات الداخلية هي الشيء الذي يحظى بالكبر قسط من الأهمية من الناحية الفنية. إن جوهر الفن ليس في صورته الخارجية ولكنه في مضمونه الروحي. ولذلك فإنني سوف أغير الصيغة التي أعطيتها لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة: إنه من الضروري أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء أكان فلك أو تمثيلك من الداخل أم من الخارج»¹⁷. يخصص ستانيسلافسكي في كتابه المذكور فصلاً خاصاً لبحث مفهوم الخيال وطرق تنميته. ذلك لأن الفن هو نتاج الخيال. وهو يفرق بين الخيال

الكامنة في داخله وأن يستثمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الحياتية ومسار الشخصية في العمل، وليتوصل إلى تفسير وفهم الشخصية واكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها (فن المعاييشة). كذلك طور ستانيسلافسكي تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء والارتجال للوصول إلى مصداقية فن الأداء¹⁸. وهنا سنتوقف بالتفصيل عند أهم عناصر ومفاهيم هذا المنهج.

تنقسم مرحلة تدريب الممثل عند ستانيسلافسكي إلى مرحلتين الأولى هي «المعاناة الإبداعية» والثانية هي «التجسيد الإبداعي». وقد خصص ستانيسلافسكي كتاباً مستقلاً لكل مرحلة من هاتين المرحلتين. ولكتابان أتيا تحت عنوان «إعداد الممثل». ففي الكتاب الأول يناقش المؤلف من خلال التجربة العملية القضايا التالية: التمثيل بوصفه فناً، الفعل المسرحي، الوظائف المختلفة لكلمة «إذاء» أو «لو»، الخيال وطرق تنميته واستثارته، تركيز الانتباه، استرخاء العضلات وخطر التوتر العضلي على التمثيل، الروحيات والأهداف، الإيمان والإحساس بالصدق، الذاكرة الانفعالية، الاتصال الوجداني بين الممثلين، التكيف القوي، القوي المحركة الداخلية، خط الفعل المتصل، حالة الإبداع الداخلية، الهدف الأعلى، وأخيراً العقل الباطن. وهنا نتوقف عند كل عنصر من هذه العناصر.

تعني عبارة «الحياة في الدور» التوفيق بين الحياة الروحية

تتمية الانتباه الداخلي والخارجي على حد سواء يوصي الممثل بالقيام بتمرينات محددة، والتي تفيد أيضا في تطوير المخيلة، والتي يمكن لأي شخص أن يستفيد منها، فيقول للمتدرب على التمثيل: «عندما تكون قد ذهبت إلى سريرك في الليل، وأطفأت نور حجرتك، مرن نفسك على أن تستعيد ما حدث في يومك كله، وحاول أن تسجل كل جزئية ملموسة وممكنة، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غداء فلا تكتف باستذكار الطعام فحسب، ولكن أعد رؤية الأطباق التي قدمت إليك، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التي تضمنتها أحاديثك على المائدة، ثم حاول فيما بعد أن تجد ذكرياتك الأقدم من تلك، واجتهد في أن تعاین بالتفصيل الشقق والحجرات والأماكن المختلفة التي حدث أن مشيت فيها أو شربت فيها شايًا، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بالوان نشاطك هذه. وحاول أيضا أن تتذكر بقدر ما تستطيع من وضوح أصدقائك، والغرياء عنك، بل غير هؤلاء هؤلاء ممن مروا بك. فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية طاقة قوية حادة وممكنة للانتباه الداخلي والخارجي. وتحقيق ذلك يتطلب عملا طويلا ومنظما. إن قيامك بعملك اليومي في نزاهة وبضمير حي يعني الأبد لك من إرادة قوية وتصميم لا ينثنى، واحتمال لا يفتر»²⁰.

يولي ستانيسلافسكي أهمية لاسترخاء العضلات لدى الممثل، ذلك لأن تشنج العضلات وتقلص أعضاء

والتخيل، فالخيال «يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث، بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت، والتي لن توجد أبدا»¹⁸. وخلال العملية الإبداعية فإن الخيال هو الذي يقود الممثل. والممثل الذي لا ينمي خياله يجب عليه أن يترك المسرح، وإلا فسوف يسقط في أيدي المخرجين الذين سيسدون هذا النقص لدى الممثل باستخدام خيالهم الخاص، وبالتالي يتحول الممثل إلى مجرد قطعة شطرنج يحركها المخرج كيفما يشاء.

تبرز مسألة تركيز الانتباه كأداة هامة أمام الممثل لجعله يندمج في المحيط الذي يتواجد فيه وفي الدور الذي يؤديه. وستانيسلافسكي يوصي الممثل بالقول: «لكي تحرر نفسك من صالة المتفرجين، فلا بد أن تهتم بشيء ما على المنصة. وقد كان لهذا تأثيره السريع على نفسي لأنني تحققت أنني منذ اللحظة التي أركز فيها انتباهي على شيء خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها. (...) ينبغي للممثل أن يكون منجذبا إلى نقطة انتباه. ونقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة، وكلما كان الشيء أكثر جانبيه كان أقدر على تركيز الانتباه»¹⁹.

إن ما تقدم يخص الانتباه الخارجي، حيث أن هناك نوعا آخر من الانتباه هو الانتباه الداخلي الذي يتركز على أشياء نراها ونسمعها ونلمسها ونشعر بها لكن في ظروف متخيلة. فالممثل إما أن يعيش حياة واقعية أو حياة متخيلة. ومن أجل

المجدية، وكيف يختار الأهداف الصحيحة.

يركز ستانيسلافسكي على مسألة الإيمان بالصدق والإحساس به. والصدق في المسرح يعني «الصدق المسرحي الذي ينبغي على الممثل استخدامه في لحظات الخلق والإبداع» (....) إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا، إن الصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثاني، ويستحيل عليك أن تحيا في دورك، كما يستحيل عليك أن تخلق شيئاً بدونهما. إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه، ولزملائه وللجمهور. يجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصدق العاطفة التي يستشعرها الممثل، وصدق ما يصدر عنه من أفعال» 22.

لعل أشهر عنصر في منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل هو ما يسميه «الذاكرة الانفعالية». وهو مصطلح يصعب تعريفه إلا من خلال التمارين على خشبة المسرح. لكن الذاكرة الانفعالية أداة تستطيع أن تبعث في نفس الممثل المشاعر التي خالجه من قبل. فإذا كان استنكار المشاعر هو فوق ما يستطيع، فإن فكرة ما، أو شيء ما، يمكن أن يبعثها فجأة من مكنها بكامل قوتها؛ وقد تعود تلك المشاعر أحياناً قوية كما

الجسم تترك آثاراً وخيمة على التمثيل والممثل. وهو يعطي مجموعة من التمارين والنصائح لتلاقي الوقوع في هذه المشكلة.

بعدها ينتقل إلى النص المسرحي ليقسم المسرحية والدور إلى عناصرهما. فكما أن الإنسان لا يستطيع أن يأكل الفروج، بتعبيره، بلقمة واحدة كذلك لا يستطيع الممثل أكل المسرحية بلقمة واحدة لذلك استوجب التقسيم إلى أجزاء، كبيرة أولاً ثم أصغر فأصغر إذا دعت الضرورة. وإذا كان الدور جافاً احتاج الأمر لغمسه في الصلصة لكي يسهل هضمه. والصلصة هي صلصة الظروف التي تفترض المسرحية قيامها. وعملية تقسيم المسرحية سهلة نسبياً، فأولاً يجب طرح السؤال عن «ما هو لب المسرحية؟ وما هو الشيء الذي لا يمكن أن توجد المسرحية إذا لم يوجد؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط في التفاصيل» (....) إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية، إلا أن ثمة غرضاً داخلياً آخر لهذا التقسيم هو أهم بكثير من دراسة بناء المسرحية. وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعي الذي يكمن في صميم كل وحدة من الوحدات» 21. كما أن أهداف المسرحية تنقسم بدورها إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة، والهدف هو الضوء الذي يهدي الممثل إلى الطريق الصحيح، وينتهي به عن التمثيل المفتعل. ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز الغث من الثمين من الأهداف؛ كيف يتجنب الأهداف غير

والتكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب إليك انتباه الشخص الذي تريد أن تتصل به، ثم هو بمعنى رابع يستطيع أن يهيئ زميلك بوضعه في حالة نفسيه تجعله يتجاوب معك، وهو بمعنى خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها فحسب ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ²⁶. ويقول المؤلف أن بوسعه ذكر وظائف أخرى كثيرة جداً، حيث أن تنوعها لا حد له.

يتحدث ستانيسلافسكي عن القوى المحركة الداخلية ويحددها بالخيال، والانتباه، والمشاعر. ويشرح لطلبته طرق تنميتها. ثم ينتقل مرة ثانية إلى النص المسرحي باحثاً فيه عن «خط الفعل المتصل» الذي لا يستطيع الممثل الوصول إليه إلا بعد فهم عميق لدوره. وإذا انقطع هذا الخط على المسرح «فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يصنع، ولا يعود يشعر بأي رغبات أو مشاعر. إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة. وذلك هو ما يهب الحياة والحركة للشيء الذي يقوم الممثل بأدائه. فإذا توقفت تلك الخطوط توقفت الحياة، وإذا دبّت الحياة فيها من جديد استؤنفت الحياة»²⁷. وإذا كانت الحياة هي التي تبني هذا الخط في عالم الواقع فإن مخيلة الكاتب المسرحي هي التي تبنيه على المسرح في صورة تشبه الحقيقة. والحديث عن خط الفعل المتصل يرتبط بالحديث عن الهدف الأعلى للمسرحية. حيث أن لكل مسرحية هدفاً أعلى ترمي إليه، ويجب أن تتجه إليه كل أهدافها الصغرى وكل ما يصدر عن الممثل من

كانت في الماضي، وقد تعود أضعف مما كانت أحياناً أخرى، كما قد تنبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشيء مختلف نوعاً ما²⁸.

يتحدث ستانيسلافسكي عن وجوب الاتصال الوجداني بين الممثلين على خشبة المسرح. إن الأخذ والعطاء بين الممثلين على خشبة هي لحظات من الاتصال الروحي. وهناك ثلاثة أنواع من الاتصال تخص الممثلين، وهي: (1) الاتصال الوجداني المباشر بالشخص موضوع الحديث، أي بالزميل الموجود على المنصة، والاتصال غير المباشر بالجمهور. (2) اتصال الممثل بنفسه اتصالاً وجدانياً. (3) الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال²⁹.

وهذا يتعلق بالناحية الخارجية المربّية لعملية الاتصال الوجداني، حيث أن هناك جانباً آخر هو داخلي روحي لا تلحظه العين. وي طرح المعلم على طلبته عدداً كبيراً من التمارين للتدريب على أنواع الاتصال هذه، الداخلية منها والخارجية.

يستخدم ستانيسلافسكي كلمة «التكيف» للدلالة على «الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية، التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم وبين الآخرين لإقامة علاقات شتى بينهم وبين غيرهم، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معين»³⁰. والتكيف هو توفيق الممثل بين نفسه وبين مشكلة يقوم بتمثيلها، وهو بهذا المعنى يعني «الخداع». وبمعنى آخر تعبير قوي عن المشاعر والأفكار الداخلية:

فالدروس والتمارين الموجودة في هذا الكتاب وكذلك المبادئ والنماذج المستخلصة ترمي إلى مجموعة من الأهداف مثل «تطوير خاصية الجسم التعبيرية»، وتدريب الصوت والإلقاء، والتدريب على الإحساس بالمسرحية والتحقق منه. ومن غير المجدي هنا عرض هذه التمارين ونتائجها، نظراً لأنها مرتبطة بالتجربة العملية على خشبة المسرح.

لقد درج على تسمية منهج ستانيسلافسكي بـ «مدرسة المعاناة»، إلا أن هذه التسمية غير دقيقة، فثمة من يقول بأن «المنهج» دون شك. أوسع من أن تحتويه تسمية ستانيسلافسكي بـ «مدرسة المعاناة» التي تعتبر عنصراً مكوناً له. للمعاناة تعني أن يتعمق الممثل في مشاعره وأفكار الشخصيات، ومن هنا جاءت تسميتها، 30 فالمعاناة هنا، وحسب قول دانتشونكو، لا تعني فقدان السيطرة على الذات وانفلات المشاعر والافتعال، فهذا ليس منهج ستانيسلافسكي بل ما كان يحاربه.

بعد اكتمال منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل نقله كل من ميخائيل تشيخوف (1891 - 1955) وريتشارد بولسلافسكي ولي ستراسبيرج (1901 - 1982) إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد أن أجريا عليه مجموعة من التطويرات والتعديلات.

مايرخولد والبيوميكانيك

بدأ أفسيفولود مايرخولد (1874 - 1940) عمله مع ستانيسلافسكي في مسرح موسكو الفني عام 1898، وذلك

أفكار ومشاعر وأفعال متخيلة. كما يجب على الممثل أن يكون مدركاً جيداً للهدف الأعلى للمسرحية التي يقوم بتمثيلها، وعليه أن يستنبط بنفسه هدفها الأعلى. إن خط الفعل المتصل الذي يقود الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها «يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة في المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى. وابتداءً من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك»²⁸. إن الخروج عن خط الفعل المتصل هو خروج عن الهدف الأعلى للمسرحية، وهذا يشكل خطراً كبيراً على الدور وعلى المسرحية عموماً.

يكشف منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل عن مدى خبرة صاحبه بعلم النفس، وذلك عندما يذهب إلى «مشارف العقل الباطن» ليدرسها ويعلم الممثل كيفية الوصول إليها عبر مجموعة من الظروف والوسائل وأهمها الاسترخاء والتخلص من التوتر النفسي والعقلي. وأهمية تجاوز الممثل للعقل الباطن هي أن هذا التجاوز يتيح للممثل الوصول إلى عواطفه الصادقة، وإطلاق العنان لخياله. تلك كانت المرحلة الأولى من إعداد الممثل وفق منهج ستانيسلافسكي. والمخصصة للجانب الداخلي من هذا الفن، أي التقنيات السيكولوجية، أو «المعاناة». أما المرحلة الثانية فهي تدريب الممثل على ما يسمى «التجسيد الإبداعي». والتي تعني بـ «جهاز التجسيد الجسماني وتقنيته الخارجية الفيزيولوجية، والتي تهدف إلى جعل حياة الممثل الإبداعية الخفية حياة مرئية»²⁹. وهذا ما احتواه الجزء الثاني من كتاب «إعداد الممثل».

المسرح الواقعي، لدرجة أن أحدهم قال ذات مرة بلهجة خطابية شعاعية: «ليسقط المسرح الشرطي، عاش المسرح الواقعي». وفي الرد على ذلك يؤكد ما يرخولد أنه يمكننا أن نقول «المسرح الواقعي الشرطي»، وأن المسارح الشرطية كثيرة، فمسرح شكسبير، ومسرح الكابوكي الياباني، ومسرح الساحة الأسباني، ومسرح ما يرخولد الشرطي، كل هذه المسارح هي مسارح شرطية من نماذج مختلفة.

في عام 1905 يطلب ستانيسلافسكي من مايرخولد التعاون في تأسيس المسرح- الاستوديو التجريبي، وذلك لشعور الأول بتخلف المسرح عن بقية الفنون الأخرى القائمة آنذاك، وبالتالي ضرورة تطويره، وبعد إغلاق هذا المسرح الاستوديو تدعو الممثلة الشهيرة كوميسار جيفسكايا هذا المسرح ليؤسس «ستوديو بورودينسكي التجريبي» وذلك «بهدف دراسة تقنية الحركة على خشبة المسرح، والمبادئ الأساسية لتقنية كوميديا ديلاрте المسرحية، وبهدف تطبيق الأساليب التقليدية لعروض القرنين السابع عشر والثامن عشر في المسرح الجديد، ومحاولة استخدام القراءة الموسيقية في الدراما.. وتعتبر تجارب مايرخولد في هذا الاستوديو الأساس الذي يقوم عليه فيما بعد منهجه في البيوميكانيكية³². ومع تطور تجارب مايرخولد المسرحية ودراساته النظرية يتعمق الشقاق بينه وبين أستاذة ستانيسلافسكي فيما يخص تقنيات تدريب الممثل،

بعد تخرجه من معهد الفيلهارمونيا الذي كان يديره المخرج الروسي نيمروفيتش دانتشنكو. وقد تعلم مايرخولد الكثير من أستاذه ستانيسلافسكي الذي كان يقدره ويحبه ويصفه بالعقري. ومنذ البداية كان ما يرخولد تواقا إلى تطوير المسرح في بلده، وهذا ما عبر عنه في رسالة كتبها إلى أنطون تشيخوف بتاريخ 18 نيسان 1901، حيث يقول فيها: «بودي لو أذهب بروح عصري، بودي لو يدرك العاملون في المسرح رسالتهم العظيمة. ما يقلقني هو أن زملائي لا يستطيعون الارتقاء إلى أعلى من المصالح الفئوية الضيقة، وأنهم يعيدون عن المصالح الاجتماعية. أجل إن المسرح لقادر على أن يقوم بدور هائل في تغيير كل ما هو موجوده³³. وفي مناسبة أخرى عبر عن استيائه من وجوده في مسرح موسكو الفني ورغبته في الهروب منه، وذلك لأن هذا المسرح لم يكن برأيه يركز سوى على الشكل، ويهمل المضمون، حيث يقول: «هنا لا يتحدثون إلا عن الشكل، جمال، جمال، جمال! أما الفكرة فلا أحد يتكلم عنها». وفي العام التالي يترك مايرخولد مسرح موسكو الفني ليتأسس جمعية الدراما الجديدة، ويبدأ فيها نشاطه الإخراجي المستقل، وقد تميز إخراجة للمسرحيات في تلك الفترة بنبذة للدراما الطبيعية التي كانت سائدة آنذاك، واستبدالها بمبادئ المسرح الشرطي المستمد من المذهبين الرمزي والانطباعي. وقد تعرض هذا المسرح إلى الكثير من النقد، حيث اعتقد بعض النقاد أن المسرح الشرطي يتناقض مع

وأسلوب العرض المسرحي. حيث أصبح كل منهما يمثل مدرسة في التمثيل، الأستاذ يمثل «مدرسة المعاناة» والطالب يمثل «مدرسة العرض». الأولى «تتجه إلى تناول المشكلة من الداخل والتأكيد على عناصر من نوع الفهم والدوافع والمخيلة والانفعال» والثانية تتجه إلى «التناول من الظاهر والتشديد على استخدام الجسم والصوت والإيماء والنبرة والتقاليد والأساليب والحرفية»³³.

يقوم تدريب الممثل عند مايرخولد على ما أسماه «البيوميكانيك» أي «علم حركة الجسم» وقد وضع هذا المفهوم في محاضرة بعنوان «ممثل المستقبل والبيوميكانيكية» ألقاها في المعهد الموسيقي في 12 حزيران عام 1922. ينطلق مايرخولد من حقيقة أن الفن سوف يقوم على أسس علمية تجعل من إبداع الفنان إبداعاً واعياً، وأن فن الممثل سيتوقف على قدرة الممثل في تنظيم مادته، أي توظيف أعضاء جسمه بصورة صحيحة ومعبرة. والممثل يحتاج تطويع مادته (التي هي جسده) بالقدر الذي يجعلها تستجيب بسرعة إلى خاطفة للأوامر الصادرة إليها (سواء أكانت من المخرج أو من الممثل نفسه). والممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يضمن له دقة الحركة، وقدرتها على التنفيذ الفوري للمهمات. ويطالب مايرخولد أيضاً بالاقتصاد في الزمن، حيث يقول: «يجب أن لا تقتل ساعة ونصف أو ساعتين في وضع المكياج أو إعداد الملابس. إن ممثل المستقبل سوف

يعمل دون مكياج مرتدياً ملابس إنتاجية خاصة تتلاءم مع الحركات والمهمات التي يقوم بأدائها على خشبة المسرح، ويمكنه استخدامها في الوقت نفسه في حياته اليومية»³⁴. وهو يطالب بإدخال ما يسميه «الطريقة التأويلية» على عمل الممثل حيث تتيج له إمكانية أن يؤدي في ساعة واحدة ما يتطلب أدائه الآن أربع ساعات حسب قوله. من هنا يطلب من الممثل أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط: (1) أن يتمتع بقدرة طبيعية على التحفز الانعكاسي. ويمكن ترشيح الشخص الذي تتوافر فيه هذه القدرة إلى هذا الدور أو غيره تبعاً لمعطياته الفيزيولوجية. (2) يجب أن يكون الممثل في «بصوحة فيزيولوجية»، أي أن يتمتع بتقدير بصري سليم، وبالثبات، وبقدرة على إيجاد مركز ثقل جسمه في كل لحظة»³⁵. لهذا فهو يطالب الممثل بدراسة البيوميكانيك، ويعزز مصيية الممثل المعاصر الأساسية إلى جهله المطلق بقوانين البيوميكانيك. فالممثل لا يتدرب إلا وفق المنهجين المعروفين (في زمنه) «الداخل» و «المعاناة» اللذين هما من حيث الجوهر شيء واحد. وهنا يوجه نقده لهذين المنهجين حيث يقول أن الأول يتحقق عن طريق «التحذير»، والثاني عن طريق «التنويم المغناطيسي». وأن «الانفعال»، الذي هو لب هذين المنهجين، كان يعطل لدى الممثل قدرته على الاستجابة إلى حركاته وصوته ومراقبتهما. وبديهي في مثل هذه الحالة ألا يضمن الممثل نجاحه، إلا أن عدداً من الممثلين الكبار

حوله تماما كما يطلب الوين نيكولايس الآن من راقصيه الحركة لا الانفعال، فإن مايرخولد طالب ممثليه بأن يستبعدوا تماما كل المشاعر الإنسانية، وأن يخلقوا نظاما يقوم على قوانين ميكانيكية، على الممثل أن يكون مثل الآلة، فحركة شقلبية، أو وثبة، أو هزة للرأس كافية كي تنقل حالة انفعالية معينة»³⁸.

في عام 1930 ألقى مايرخولد محاضرة يوضح فيها منهجه الإبداعي في إعداد الممثل. لقد سبق له أن أصدر مجلة بعنوان إحدى مسرحيات كارلو غولدوني، يبدو غريبا الآن، «حب البرتقالات الثلاث». وهو يقول عن هذه المجلة: أصدرنا مجلة «حب البرتقالات الثلاث»، ورحنا نبحث عما هو ضروري ومعافي في تجربة العصور المسرحية الأصلية لانتزاعه وغرسه من أجل بناء مسرح الانطلاق من جذور التقاليد، واستخلاص كل ما لا بد منه لأداء الممثل على خشبة المسرح»³⁹. وقد كان حذرا من تسرب الأيديولوجيا الممتزجة بتلك التقاليد وبذلك التكنيك في أداء الممثل. وهنا برأيه يكمن السر: «إننا عندما نفتش عما يحتاج إليه الممثل، ونطلب منه أن يدرس الماضي وينتزع منه الجذور الضرورية له ضرورة عملية، فإننا لا نقترح مطلقا أن يأتي بالأيديولوجيا مع هذه الجذور»⁴⁰. لقد كان الممثل زمن مايرخولد يؤدي دوره وفق مبادئ المذهب الطبيعي في المسرح، هذا المذهب الذي يمتد في جذوره إلى فرقة دوق مايننغن الألمانية، ويجد نبرته لدى سانيلاسفسكي. وقد كان

قد التقطوا يحدسهم طريقة الأداء السليمة، أي طريقة معالجة الدور ليس من الداخل إلى الخارج، بل العكس، من الخارج إلى الداخل، الأمر الذي ساعد على تطوير حرفية التكنيك لديهم ومن هؤلاء الممثلين دوزي، وسارا برنار، وغراسو، وشليابين، وكوكلين وغيرهم»³⁶. وهنا يكون قد وجه نقده اللاذع لمنهج ستانيسلافسكي، هذا المنهج الذي يعالج الدور «من الداخل إلى الخارج»، بينما المطلوب هو معالجة الدور «من الخارج إلى الداخل». ويتابع نقده لهذا المنهج بالقول بأن السيكلوجيا، التي هي عماد منهج ستانيسلافسكي، عاجزة عن الوصول إلى معالجة محددة في عدد من المسائل. ويشبه بناء المسرح على أساس سيكلوجي «بمثابة بناء منزل على الرمل». أي أنه سوف ينهار لا محالة. ويقول بأن «الرياضة، والبهلوانيات، والرقص، والحركات الإيقاعية، والملاكمة والمبارزة هي مواد مفيدة، إلا أنها لا تستطيع أن تكون ذات فائدة إلا إذا دخلت بوصفها عناصر مساعدة في دورة «البيوميكانيكية». هذه المادة الأساسية والضرورية لكل ممثل»³⁷. وكان مايرخولد يهدف من خلال البيوميكانيك إلى «تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل، وكما يحدث بالنسبة للراقصين، يجب أن تكون كل حركة أو إيماء محسوبة ومنضبطة وغير تلقائية. كما يدرّب الممثل أيضا على استخدام المكان من حوله، وأن يلتزم تحديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين، وبينه وبين الموضوعات التي من

الفكرة، وبعد ذلك الكلمة، لذا يجب التدريب في البدء على الألعاب البهلوانية والمنهج البيوميكانيكي ليسوي الإنسان عضلاته في مكان مكيف بالهواء. يجب عليه أن يتعلم التنفس بصورة سليمة، والصراخ بأنفعال سليم كما يصرخ الطفل. بعد ذلك نرسله إلى غرفة أخرى حيث يضطلع بوسائل تعبيرية محددة، ضرورة للممثل»⁴².

أولى مايرخول أهمية لتنمية الخيال لدى الممثل، مثله في ذلك مثل أستاذه ستانيسلافسكي، فخيال الإنسان يغفو مع مرور الزمن. لذلك من الضروري تنشيط المخيلة وإيقاظ الخيال بالتدريب المتواصل. وهناك طرق عديدة ومتنوعة لهذا الإيقاظ وذلك التدريب، يذكر مايرخول أربعة منها، هي: دراسة سيرة الناس العظماء، والرحلات، ودراسة مؤلفات الفن، ودراسة الأدب القوي تكوينيا. وخلال دراسة سيرة الناس العظماء من الضروري قراءة رسائلهم ومذكراتهم ووثائقهم المرتبطة بإبداعاتهم. حيث نتعرف من خلال ذلك على الطريقة التي كانوا يطورون بها ملكة التخيل والخيال لديهم، كما تدلنا تلك الرسائل والمذكرات والوثائق «إلى تلك الوقائع والظواهر التي لعبت دورها في حياتهم كحافز قوي على الإبداع. ينبغي أن نولي اهتماما كبيرا تلك اللحظة في حياة الإنسان التي يبدأ فيها بالإبداع، وأن ندرس الأسباب التي أعطت هذا الإبداع حوافزه الأولى»⁴³. أما الرحلات فهي وسيلة مهمة جدا لتطوير الخيال، حيث نرى من خلالها آلاف الأشياء التي تشير

الممثل عندما يؤدي شخصية ما يستنسخها على نحو فوتوغرافي دون أي إضافة إبداعية، من هنا أتى ما يرخولد بالبديل الذي تمثل في «المسرح الشرطي». فالمسرح مختلف عن الحياة، وبالتالي فإن حركة الممثل على خشبة المسرح يجب أن تختلف عن حركته كإنسان في حياته اليومية. لقد كان يناقش مع الممثلين مسألة الحركة ويشرحها، وكان يوصي الممثل بالقول: «ليس من مهمتك أن تصور الشخصية على خشبة المسرح فحسب، بل وأن تصورها في صراعها مع الشخصيات الأخرى أيضا، حيث تتطور مختلف التناقضات، وتحدث الكوارث، وتتصاعد المواقف الدرامية. أنت لست في الحياة لست في الواقع: فعندما تصعد خشبة المسرح اصعدها باعتبارك ممثلا، وإذا كنت لا تستطيع أن تفعل ذلك فتعلم كيف تتحرك. ليس ثمة كلمات فقط، بل كلمات مصحوبة بعمليات إيمائية لا بد منها أيضا. لذلك يجب أن تتكلم العين ويفتح الفم جيدا، وتتحرك الأيدي على نحو سليم. لا ينبغي أن يتحرك الممثل على خشبة المسرح مثل الحاكي»⁴⁴. كان همه أن يعلم الممثل الحركة أولا، لكن دون أن يهمل الكلمة، وعن العلاقة بين الحركة والكلمات كان يقول: «إن الكلمات وشي على أحاديث الحركة». يجب على الممثل أن يسوي عضلاته أولا، ويبنى هيكله الجسماني بصورة سليمة، وأن يتعلم الحركة بصورة إيقاعية، ويرفع رأسه بوضعية صحيحة ومحددة، أما الكلمة فتأتي في المرحلة الثالثة: «الحركة أولا، ثم

معالجة التكوين والتعبير عن طبيعة المشهد بمساعدة الكف بصورة شيقة. إن لوحة ديوريو تحفز خيالنا، وتبعث فينا الرغبة لإنعاش يد الممثل من جديد على خشبة المسرح. ذلك مثال عرضي واحد، في حين يمكننا أن نأتي بعشرات بل ومئات من هذه الأمثلة»46 كما يمكن للمعالجة التكوينية للمؤلفات الموسيقية أن تساعد في العثور على مبادئ التكوين في معالجة العرض المسرحي.

وبذلك نكون قد وضحنا المعالم الأساسية لإعداد الممثل وفق منهج مايرخولد الإبداعي. إن الممثل لا يمكن أن يأتيه الإلهام وهو يتسكع في الشوارع، والمنهج الذي أتى به مايرخولد في إعداد الممثل لا يمكن أن يوضع في حيز التطبيق إلا من خلال المعاهد والمؤسسات الأكاديمية التي تتبناه وتدرسه لطلبة التمثيل. وبحسب إيليا إيرنبورغ فإن مايرخولد «سخر» في النهاية من مفهومه الخاص عن البيوميكانيك، ومع ذلك فإن العديد من التنويعات المختلفة على هذا المنهج أصبحت جزءاً أساسياً من برامج تدريب الممثل في جميع المدارس المسرحية السوفيتية(47).

وإذا كان منهج مايرخولد قد تعرض للكثير من الانتقاد داخل بلده فإنه لقي ترحيباً واسعاً خارج بلده. فهيال هو الناقد الألماني الشهير فالتير بنيامين، صديق بريشت، يقول بأن «مثلي مايرخولد كانوا فريدين من نوعهم، لأنهم كانوا قادرين على الأداء والتفكير بشكل متزامن»(48). كما أثر مايرخولد على العديد من المسرحيين في العالم أولهم الألماني برتولت بريشت، هذا التأثير الذي

خيالنا وتدفعه للتأمل والتفكير وبالتالي للتطوير والتثقيط. وليس من الضروري أن نقطع بهذه الرحلات آلاف الكيلومترات، بل إن التمشي في شوارع المدينة التي لم تكن تطرقها من قبل يثير فينا الخيال. أما الشوارع التي نظرقها كل يوم فقد أثارت فينا تصورات محددة تحولت إلى قوالب جامدة مألوفة. والقوالب الجامدة ترقد عميقاً في أنفسنا، إنها تجفف خيالنا وتفقره. أما فيما يتعلق بقراءة الأدب القوي تكوينياً كوسيلة في تنمية الخيلة فيوجه مايرخولد الاقتراح التالي: «لنحاول، لدى قراءة مؤلفات الكتاب ذات التكوين القوي، أن نقطع قراءتنا في العقدة التكوينية، ونرغم مخيلتنا على العمل، ونستكمل ما لم نقرأه حتى النهاية لدى المؤلف. وإذا كنا نقرأ كتاباً ذا موضوع مثير فلنضعه جانباً مرات عديدة وليستكمل خيالنا كتابة ما لم نقرأه بعد»44. إن دراسة الأعمال الفنية تساعد كثيراً على تنمية الخيال؛ ويمكن الاستفادة من تكوين اللوحة في المعالجة التكوينية للمشهد في العرض المسرحي. وكلما شاهد الممثل لوحات جديدة كلما عملت مخيلته بصورة أوضح وأسهل. ويوجه مايرخولد النقد للممثلين المعاصرين الذين فقدوا إمكانية التعبير بحركة اليد: «إن مثلي مسرحنا المعاصر قد فقدوا إمكانية التعبير بحركة اليد (الكف) ويمكن قطع سواعد الممثلين المعاصرين لأنهم ليسوا بحاجة إليها»45. ويتحدث عن إمكانية بعض اللوحات في إنعاش خيال الممثل: «إذا تأملنا لوحة ديوريو «الخطوبة» فإننا نرى كيف تمكن

كان موضوع كتاب كاترين بليزايون الموسوم «مسرح بريشت ومايرخولده».

بريشت والأداء الملحمي

من المعروف أن المسرحي الألماني برتولت بريشت (1989-1956) قد أتى بنظرية جديدة في المسرح، هي نظرية «المسرح الملحمي». وهي تطل فلسفة المسرح، ووظيفته، وطبيعته، مثلما تطل التآليف المسرحي، والإخراج، والتمثيل، وعناصر العرض المسرحي كافة من ديكور وإضاءة وأزياء وإكسسوارات. وقد لاقت هذه النظرية رواجاً على مستوى العالم كله، وتركت بصماتها على المسرح العالمي الذي أتى بعد بريشت. كما تعرض لها الدارسون والباحثون والنقاد في مختلف أرجاء العالم.

وما تركه لنا بريشت عن إعداد الممثل يمكننا أن نجده في ثلاثة من مؤلفاته، الأول هو «الأورغانون الصغير في المسرح»، والثاني «حوارية شراء النحاس»، والثالث كتاب «فن الممثل» وهو يتألف من أربعة نصوص لبريشت جمعها وأشرف على إصدارها فيرنر هيشت. لقد طالب بريشت بإجراء تغيير على فن الممثل، وذلك في سياق السعي إلى تغيير الطبيعة الإنسانية، وهذا ما صرح به في رسالة إلى أحد الممثلين، حيث يقول: «نحن نسعى إلى تغيير الطبيعة الإنسانية برغبة لا تقل عن رغبتنا بتغيير بقية جوانب الطبيعة. ويلزمنا لذلك إيجاد طرق كفيلة بكشف الإنسان من الجانب الذي يبدو فيه قابلاً للتغيير عن طريق

تدخل المجتمع. ولهذا سيكون على الممثل أن يجري تغييراً هائلاً على فنه، لأن فن التمثيل قائم حتى الآن على الاعتقاد بأن الإنسان هو كما هو عليه، وسيبقى إنساناً إلى الأبد وعلى هذه الحال، كما خلقتها الطبيعة، جالياً بذلك الضرر للمجتمع» (49).

أولى بريشت ما يقارب ثلث «الأورغانون الصغير في المسرح» للحديث عن «مؤثر التغريب» في المسرح، والذي يشرحه على النحو التالي: «إن صورة تأثير التغريب هي تلك التي تسمح بالتعرف على الشيء ولكنها تجعله يبدو غريباً بنفس الوقت» (50). ويقول بأن المسرح أيام الإغريق وفي العصور الوسطى كان يضيف صفة التغريب على شخصياته من خلال الأقنعة. كذلك فإن المسرح الأسبوي لا يزال حتى اليوم يستخدم تأثيرات التغريب عن طريق الموسيقى والحركات الإيمائية. والغرض من هذا الاستخدام منع المشاهد من الاندماج العاطفي بالحدث الذي يجري أمامه على خشبة المسرح، لكي ينظر إليه نظرة نقدية ويتخذ موقفاً منه. ويتطابق ذلك على التمثيل، أي لتحقيق أثر التغريب «لأبد للممثل أن يقلع عن كل ما يجتذب مشاركة الجمهور العاطفية مع ما يعرضه. فلا يجوز له أن يعتمد عن قصد إلى وضع جمهوره في حالة غيبوبة ولا أن يضع نفسه أيضاً في مثل هذه الحالة» (51). ويطلب منه أن يبقي عضلات جسمه في حالة استرخاء، وأن تكون طرياقته في الكلام خالية من السجع ومن الإقاعات التي تخدر المشاهدين

«ما يهمني في الواقع أكثر من سواه،
وبعيدا عن أي قياس، هو ألا يحدث
الاندماج بالنسبة للجمهور وليس ألا
يعكر أحد صفو اندماجكم. «فجيبه
الممثل متسائلا: «علينا إذن أن نحل
في جلد الشخص خلال التمارين
فقط، لا عند العرض». فيرد
الفيلسوف: «قد يمكنني أن أجيء
ببساطة بأنه لا ينبغي عندما تمثلون
أن تحلوا في جلد الشخص، قد أملك
الحق في أن أرد بمثل هذا الجواب.
أولا لأنني قمت أنا نفسي بالتمييز بين
الاندماج بالشخص وبين الدخول في
جلده. ثم لأنني أعتقد فعلا أن
الاندماج لا طائل فيه. (...) ويمكن
بسلسلة من الترتيبات جعل الاندماج
عديم الضرر. وربما يجب مقاطعة
الاندماج أو ألا يظهر إلا في أماكن
محددة، أو أيضا أن يزواج بينه وبين
عمليات أخرى جريئة» (54). ثم يقول
في نهاية الأمر بأن الاندماج الخفيف
لا يقلل من الفارق الكبير بين التمثيل
الجديد والتمثيل القديم الذي يقوم
على الاندماج المطلق، وبالتالي يمكن
السماح باندماج خفيف.

ويجب أن يتضح من خلال أداء
الممثل أنه يعرف نهاية القصة التي
يمثلها، يعرفها أكثر من البطل الأصلي.
يولي بريشت للمراقبة أهمية كبيرة.
حيث يجب على الممثل أن يراقب الناس
من حوله. وهذه المراقبة لا تكون
مجردة وإنما ترافقها عملية تفكير. كما
أن عليه أن «يراقب ويقلد في وقت
واحد. ويتدع للمراقبين تصرفا
يناسب كل المواقف التي لا يكون
يوسعه مراقبتها» (55). كما يؤكد على
ضرورة أن يكون الممثل مسلحا

وتضيق المعنى. والأهم من كل هذا
يطلب بريشت من الممثل أن لا يتقمص
الشخصية التي يقوم بتمثيلها، على
عكس تعاليم ستانيسلافسكي التي
تقول بضرورة تقمص الممثل
للشخصية. وبدل التقمص على الممثل
أن «يعرض الشخصية». أي أن لا
تكون «مشاعره الذاتية مطابقة
لمشاعر الشخصية التي يعرضها»
وذلك لتجنب اندماج مشاعر الجمهور
بمشاعر هذه الشخصية. وفي رد غير
مباشر على منهج ستانيسلافسكي
يقول بريشت بأن «أكثر الأنواع
سذاجة في التقمص ذلك النوع الذي
يكتفي فيه الممثل فقط بالسؤال: كيف
سأكون لو أن هذا وذاك قد حدث لي؟
ماذا سيكون عليه الأمر لو أنني قلت
هذا وفعلت هذا؟ بدلا من أن يسأل:
كيف سمعت إنسانا يقول هذا أو رأيته
يفعل هذا؟ وهو في ذلك يأخذ أشياء
مختلفة من هنا وهناك ليستطيع أن
يصوغ شخصية جديدة يمكن للقصة
أن تستمر بها» (52). وذكر بريشت
هنا لكلمة «لو» هو أيضا رد ضمنني
على ستانيسلافسكي، فمن المعروف
لدى ستانيسلافسكي أن لكلمة «لو»
أهمية كبيرة في عمل الممثل حسب
منهجه، «هذه الخاصية الكبيرة لكلمة
«لو» أو «إذا» تقرب الكلمة إلى أساس
من الأساس التي تقوم عليها طريقتنا
في التمثيل. هذا الأساس هو الفاعلية
أو النشاط في الإبداع وفي الفن» (53).
وفي «حوارية شراء النحاس»
المسكافو» يعود بريشت لطرح
مسألة الاندماج. ففي هذه الحوارية
التي تدور بين رجل المسرح
والفيلسوف والممثل يقول الفيلسوف:

البروفات أداء أدوار بعضهم البعض للوصول إلى فهم أعمق للشخصيات ومعرفة ما تحتاجه كل شخصية من الأخرى. ونصح بعدم تصنيف الشخصية إلى صنف واحد مثل بطل أو جبان. فهذا خطر على التمثيل.

وللتفت إلى مسألة الكلام والنطق عند الممثل وقال إنه عند الكلام السريع لا يجوز الصراخ، وعند الكلام العالي لا يجوز الانفعال. يجب على الممثل أن ينطق بوضوح، وهذا يرتبط بالمعنى، وبالتالي على الممثل أن يتعلم كيف يستخرج المعنى، وأن يهتم بلغته لتكون مرنة ولينة، وألا يتوقف عن التفكير بلغة البشر الحقيقية. وعلى الممثل أن يتعلم الاذخار بصوته: لا يجوز أن يبح صوته. ويجب أن يكون بمقدوره أن يقدم إنساناً تهزه الانفعالات، فيتكلم إما بصوت مبحوح أو يصرخ. وبالتالي عليه أن يضمن تمارينه القدرة على التلاعب (58). وقد تحدث بريشت عن مسألة الفصحى والعامية في إلقاء الممثل وكان يعتبر أن اللغة الألمانية في زمنه قد أصبحت متكلفة وجامدة، ولم تعد بمرونة اللغة اليومية، ولهذا فقد شجع الممثل «على إلقاء أدواره بكنته المحلية. فالمشاعر والأفكار غالباً ما تفقد أصالتها في التعبير عندما تحشر في لغة المسرح المتقنة (...)» والحديث باللهجة المحلية يمكن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية أكثر (59).

ووضع قائمة بميول عامة يتوجب على الممثل أن يكافحها، مثل: التوجه إلى منتصف المسرح. وعزل نفسه عن المجموعات لكي يقف وحيداً.

بمعارف عصره المتعلقة بالحياة الإنسانية المشتركة. وامتعتا بحس اجتماعي، ومعرفة بالأوضاع الاجتماعية: إن الإحساس الاجتماعي هو حتماً ضروري للممثل. إلا أنه لا يعوز عن المعرفة بالأوضاع الاجتماعية. كما أن معرفة الأوضاع الاجتماعية لا تعوز عن الدراسة الدائمة لهذه الأوضاع، فالدراسة الجديدة ضرورية لكل شخصية ولكل موقف ولكل معنى (56). وأكثر من ذلك طالب الممثل أن يدرس «قانونية التصرف في علاقات الناس المتبادلة. إن المجتمع هو الذي يكلفه بالعمل، فعليه أن يدرسه». ويما أن مهمة المسرح الذي يدعو إليه بريشت هو كشف الحقيقة فقد طالب الممثل بأن يقوم بذلك، بل إن هذا الممثل «لا يقف على المسرح إلا ليقوم بكشف الحقيقة»، وطالبه بأن يتخذ موقفاً من شخصيته ومن مشهده، أن يبقى على مسافة من الشخصية وأن ينظر إليها نظرة نقدية. وبرأي بريشت فإن المهم في الشخصية التي يلعبها الممثل أن تكون قادرة على لفت انتباه الجمهور، وهذا يفوق أهمية أن تكون مفهومة من قبله. لذلك يجب على الممثل «أن يحفظ عن ظهر قلب إضافة إلى النص ردود فعله الأولى حياله واعتراضاته عليه وانتقاداته له واندهاشاته منه لكي لا تزول في الصياغة النهائية عندما تذوب في كسامل الدور بل تبقى محفوظة ومحسوسة، لأنه ليس من المهم كثيراً أن تكون الشخصية مفهومة لدى الجمهور بقدر ما تكون قادرة على لفت انتباهه» (57). ويطلب من الممثلين أن يتبادلوا أثناء

منديل أبيض. وهنا يرشد بريشت الممثل الذي يلعب دور بالدوك قائلا: «يجب أن تظهر الإشارة الغادرة، إشارة الوكيل الخائنة، يجب على الجمهور أن يرى سلوك الوكيل، عليه أن يظهر خيانة» (62). وإظهار هذه الخيانة هو بمثابة الإيماء الاجتماعية التي تكشف القناع عن هذه الشخصية. وفي نهاية «الأم شجاعة» تعطي الأم للفلاحين مالا لكي يدفعوا ابنها، وأثناء العرض تقوم المثلة هيلينا فايغل التي تلعب الدور بعدد المال وتعيد قطعة منه إلى محافظتها ثم تعطيها للفلاحين هذا «الغستوس» يكشف جانباً من شخصية الأم شجاعة، وهو الجانب المحب للمال. مع تقدمه بالعمر والتجربة المسرحية دعا بريشت إلى ما يسميه «المسرح الجدلي». وكان أسلوب الأداء وفق هذا المسرح يزاوج بين المدرستين المتعارضتين في التمثيل، أي مدرسة المعاناة ومدرسة العرض. حيث أكد أن «التناول الجدلي هو ذلك الأداء الذي يأخذ بعين الاعتبار كلامه من مسألة استعراض الشخصية المدموم بالحجة، ومسألة أداء الشخصية حسياً كمسألتين متضادتين، تتوحدان معا في عرض الممثل» (63). وبعد وفاة بريشت تولى البروفيسور رودولف بنكا، الذي عمل مع بريشت في برلين ما بين عامي 1953 و 1956 ممثلاً ومساعد مخرج، تولى تطوير منهج تكوين الممثل الجدلي، «انطلاقاً من أن عملية الإدراك الإنساني هي عملية جدلية يشترك فيها العقل والعاطفة معا في عملية تبادل جدلي». ووفقاً لهذا المنهج فإن «على الممثل أن

والاقتراب من الشخص الذي يتحدث إليه. والنظر إليه دوماً. وكذلك عدم النظر إليه. والوقوف دائماً بشكل مواز لمقدمة المسرح. وارتفاع نبرة الصوت عندما يسرع في الحركة. وطمس معالم الشخصية المتناقضة. وعدم التعمق في آراء مؤلف المسرحية وإخضاع التجارب والمراقبات الذاتية للآراء المحتملة لمؤلف المسرحية» (60). كل هذه الأمور والميول ينصح بريشت الممثل بالابتعاد عنها ومكافحتها. واقترب بريشت في نصائحه للممثل حتى من حياته الخاصة، فطالب بأن يروّج عن نفسه، ويتفادى الإجهاد العالي من جهة والخمول التام من جهة أخرى، ذلك لأن مهنة الممثل تتطلب جهداً كبيراً ومستمرًا. ولكي يبقى المسرح عند الممثل شيئاً خاصاً، عليه أن يستغني في حياته الخاصة عن كل ما هو مسرحي. نون أن يستغني مع هذا عن الأسلوب، سواء أكان هناك أحد يراقبه أم لا» (61).

وأتى بريشت بمصطلح «الغستوس»، أي الإيماء ذات الدلالة الاجتماعية. أي التي تحيل الشخصية إلى منشئها الاجتماعي والطبقي، وإلى عاداتها وسلوكها، وحتى طريقة تفكيرها. ومثال على ذلك في مسرحية إدوارد الثاني طالب بريشت ممثليه أن يظهروا المشاعر الحقيقية التي ترافق عملية الشنق، حيث يقول: «غافستون يجب أن يشنق بشكل بارع». وفي لوحة أخرى يخدع الحامي بالدوك المتظاهر بالصدق حيال موكله إدوارد، يخدع إدوارد أمام عدوه، وذلك من خلال تقديم

وقد عرض غروتوفسكي أفكاره حول هذا النوع من المسرح، وكذلك مشروعه وأهدافه في مقالته الشهيرة «نحو مسرح فقير»، إضافة إلى مجموعة من المقالات التي كتبها والمقابلات التي أجريت معه. وهو يقول أنه اكتشف (أو اكتشفنا) أن في المسرح كثيرا من العناصر الزائدة عن الحاجة، وأنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر، فالمسرح يمكن أن يوجد بدون ماكياج أو ملابس أو مناظر مسرحية وبدون مكان لتمثيل منفصل عن مكان الجمهور (خشبة المسرح)، وكذلك دون إضاءة أو مؤثرات صوتية، الخ. ولكنه لا يمكن أن يوجد بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة. وعلاقة التواصل الحي بين الممثل والمتفرج. وهذه حقيقة نظرية قديمة بالطبع ولكن عندما نضعها موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح» (65). وهو يعتبر المسرح القائم مجرد تجميع لبقية الفنون، لذلك يسميه «المسرح الغني» ويصفه بأنه «الغني بأخطائه»، ويرأيه أنه يعتمد على السرقة الفنية، لأنه يستمد وجوده من فنون أخرى فيقدم عروضاً مهجنة أو خليطا من الفنون تقدم كعمل فني يتسم بالوحدة العضوية وبالتالي لا يمكن أن يصمد عند مقارنته بالسينما أو التلفزيون التي تستخدم هذه الفنون وتستفيد منها أقصى استفادة: «فهما حاول المسرح أن يتطور أليا باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فاستغل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا السينما الفلم والتلفزيون» (66). من هنا يدعو غروتوفسكي إلى الفقر في المسرح،

ينتج وهو في حالة تبادل جدلي بين الفكر والعاطفة، فكل فكرة تولد حسا وكل شعور يولد فكرة. وهذا ما يجب أن يكون مرثيا في طريقة التمثيل وهذا هو المبدأ الجدلي الأساسي» (64). وقد لاقى منهج بريشت في التمثيل، مثلما لاقى نظريته في المسرح الملحمي، والمسرح الجدلي قبولا واسعا، في أنحاء مختلفة من العالم، ومنها العالم العربي. ففي كل بلد هناك مخرجون وممثلون يعملون وفق نظرية المسرح الملحمي ومنهج بريشت في التمثيل.

غروتوفسكي والممثل القديس

جيرزي غروتوفسكي مخرج وممثل بولوني وصاحب نظرية «المسرح الفقير». بدأ تجاربه المسرحية عام 1959 عندما أسس ما أسماه «المعمل المسرحي» بمدينة أوبول البولونية بمساعدة الناقد لودفيج فلاشين والمهندس المعماري جيرزي جورافسكي. وقد تطورت تجارب غروتوفسكي عبر هذا المعمل المسرحي إلى أن أصبحت مدرسته واحدة من أهم المدارس المسرحية في القرن العشرين. وقد أراد غروتوفسكي تجريد المسرح من كل ما علق به من فنون أخرى ليقدم المسرح «الفقير» الذي يعتمد اعتمادا كلياً على إمكانيات الممثل، دون استخدام عناصر العرض الأخرى من ديكور وماكياج وإضاءة ومنصة مصممة خصيصاً للمسرح وغير ذلك. وهذا يقتضي منهجا في تدريب الممثل تدريباً شاقاً وعنيفاً.

الفرجسية» (68). وتدريب الممثل هنا يعتمد على توظيف جميع إمكانات الممثل النفسية والجسمانية التي تنبع من كيانه وغرائزه لتظهر على السطح مكتشوفة بصورة مبهرة. والهدف النهائي هو تحرير هذا الممثل من «الفارق الزمني بين نواذعه الباطنية وردود أفعاله الخارجية بحيث تصبح هذه النوازع متطابقة مع ردود الأفعال الخارجية، وعندما تنزامن النوازع وردود الأفعال يتلاشى الجسد ولا يعود المتفرج يرى أمامه سوى نوازع مجسدة يمكن رؤيتها رأي العين» (69). وبناء على ذلك فإن منهج غروتوفسكي «ليس مجموعة من المهارات التي يكتسبها الممثل أثناء التدريب وإنما هو محاولة لمحو العقد والكلشيهات الثابتة». وفي عمل الممثلين اليومي في العمل المسرحي يتم التركيز على حرفة الممثل. وفيما يتعلق بتكنيك الممثل، فإن الممثلين في العمل يسعون للتقليل من الإشارات قدر الإمكان. بعكس ما هو قلّم في المسرح الشرقي. فالإشارات في هذا المسرح متكررة بصورة تقليدية، كما أنها إشارات جامدة غير مرنة مثلها مثل الأبجدية الصينية المعقدة، بينما الإشارات التي نستخدمها هي الأشكال الأساسية للفعل الإنساني التي من شأنها أن تبلور دوراً أو تحدد الملامح السيكولوجية والفسيولوجية الخاصة بالممثل» (70). لقد كانت التدريبات في المرحلة الأولى من نشاط العمل المسرحي، وهي المرحلة الممتدة ما بين عام 1959 و 1962 تحاول الإجابة على السؤال: كيف يمكن تأدية هذا الدور؟. بعد ذلك أصبحت حافزاً لإطلاق العنان لمواهب الممثل دون أفكار

ومن هنا أتت نظرية «المسرح الفقير». وفيما يخص إعداد الممثل فمن الصعب تحديد المصادر التي استقى منها غروتوفسكي منهجه. ورغم أن أسلوب عمله يختلف كلياً عن أسلوب عمل ستانيسلافسكي إلا أن غروتوفسكي يعتبر ستانيسلافسكي مثله الأعلى: «لقد تربيت على مدرسة ستانيسلافسكي وتعلمت من دراساته المتعمقة وتجديده المنهجي لأساليب التمثيل، وعلاقته الجدلية بأعماله المبكرة مما جعله بالنسبة لي المثل الأعلى. ولقد كان ستانيسلافسكي يسأل الأسئلة المنهجية الجوهرية. أما الحلول التي تقدمنا نحن بها لهذه الأسئلة فهي تختلف عن حلوله اختلافاً ذرياً، وفي بعض الأحيان نصل إلى عكس النتائج التي توصل إليها» (67). وقد استفاد غروتوفسكي من تدريبات المخرج دالين في الإيقاع، وبحوث ديلزاري في ردود الفعل الانبساطية والإنطوائية، وبحوث ستانيسلافسكي في حركة الممثل الجسمانية، ومنهج البيوميكانيك عندما يرخود، وكذلك من تدريبات وتعليمات فاختانكوف التي جمعت بين أساليب متعددة. كما استفاد من تدريبات الممثل في المسرح الشرقي (أوبرا بكين، ومسرح كانتاكالي الهندي، ومسرح النو الياباني). ومع ذلك فإن منهجه لا يقوم على الجمع بين كل هذه المدارس والاتجاهات والأساليب. فهو يركز في معملته المسرحي على «إنضاج الممثل من خلال الوصول بالتوتر إلى أقصاه، وتخليص الممثل من جميع الأساليب والكلشيهات المحفوظة والكشف عن ذاته الدفينة. كل ذلك بدون أدنى قدر من الانانية أو

يقوم المرفق بنفس الحركة في الاتجاه العاكس). كل تمرين من هذه التمرينات يخضع لمبدأ البحث ودراسة وسائل الممثل في التعبير ومقاومة هذه الوسائل ومراكزها المشتركة في جهازه العضوي (72). كما تشتمل التمرينات التشكيلية على تمارين في تكوين الرموز والإشارات الجديدة. وتكون الوسيلة في ذلك هي إثارة الخيال لدى الممثل واكتشافه لردود الفعل البدائية في أعماقه. ويورد غروتوفسكي مجموعة من التمارين يمكن للمخرج أن يعتمد عليها كأساس لتطوير واستحداث تمارين أخرى.

أما التدريبات على تعابير الوجه فتعتمد على مقترحات تقسم تعبيرات الوجه إلى دوافع انطوائية ودوافع انبساطية. وتهدف إلى التحكم في كل عضلة من عضلات وجه الممثل والاستفادة منه.

ويولي غروتوفسكي أهمية لتدريب صوت الممثل. ويريد من هذا الصوت أن يكون كصوت الستيريو. ويقول بأن المشاهد يجب أن يكون محاصراً بصوت الممثل كأنه صادر من جميع الاتجاهات وليس فقط من المكان الذي يقف فيه الممثل، كما يجب أن تنطق الجدران نفسها بصوت الممثل. وعلى الممثل أن يستغل صوته في إخراج أصوات وتلويحات صوتية لا يستطيع المشاهد إخراجها أو تقليدها (73). وهنا يقدم أيضاً مجموعة من التمارين التي يتوجب على الممثل تنفيذها لتدريب صوته.

من المهم القول بأن هذه التمارين تتغير باستمرار لأن منهج

مسبقة. ويوضح غروتوفسكي الفارق بين المرحلتين، وكذلك التطور الذي جرى على منهجه في إعداد الممثل، بالقول: «إن الفرق بين التدريبات في الفترة الأولى 1959، 1962 والفترات التي تلت ذلك يتضح أكثر ما يتضح في التدريبات البدنية والصوتية. فقد احتفظنا بمعظم العناصر الأساسية في التدريبات البدنية، ولكن أعدنا توجيهها بحيث تشكل بحثاً عن العلاقة بين الممثل والآخرين، كما تدريبه على تلقي الباعث من الخارج وكيفية رد فعله لما يتلقاه (وهي العملية التي نسميها «خذ واعطيه») ومازلنا نستخدم أجهزة تضخيم صدى الصوت في تدريباتنا الصوتية، ولكنها تستخدم الآن من خلال أنواع الدوافع المختلفة والاتصال بالجمهور. ومع تطور تدريباتنا استغنينا تماماً عن تدريبات التنفس، فنحن نكتشف العوقات في هذا المجال في كل حالة على حدة وبالتالي نستطيع أن نحدد السبب فيها ونقضي عليها. فليست هناك تدريبات مباشرة للتنفس، وإنما نعمل في هذا المجال بطريقة غير مباشرة من خلال التدريبات الفردية التي تكاد أن تكون ذات طابع نفسي وبدني في آن واحد» (74).

يشتمل يوم التدريبات في معمل غروتوفسكي المسرحي على تدريبات بدنية، وتدرجات تشكيلية، وتدرجات على تعبيرات الوجه. وتشتمل التدريبات البدنية على التسخين الجسماني، وتمرين تهادف إلى تليين العضلات والعمود الفقري، وتمرين تشكيلية وهي دراسة توجيه الحركة في الاتجاه المضاد (مثلاً تقوم اليد بحركات دائرية في اتجاه معين بينما

القواعد لما أنا بصدد تعقيده، فإن عليه أن يفكر في ذلك على أنه شيء جد أخلاقي؛ بيد أنني وجدت في أساسها مشكلة تقنية وموضوعية كاملة. والمبدأ هو أن على الممثل لكي يحقق ذاته ألا يعمل من أجل ذاته» (75). أي يجب على الممثل أن يضحى بذاته. ومن هنا أتى مفهوم «الممثل القديس» الذي يطالب به غروتوفسكي.

خاتمة

لم يكن هؤلاء المعلمون المسرحيون الأربعة مجرد منظرين، بل كانت نظرياتهم قد انطلقت من التجربة العملية، أي من المختبرات والاستوديوهات والفرق المسرحية التي يقومون بالتدريبات ويقدمون عروضهم من خلالها. فستانيسلافسكي كان لديه فرقة «مسرح موسكو الفني» التي أسسها مع زميله دانتشنكو، ومايرخولد كان لديه المسرح. الاستوديو إلى جانب العديد من الفرق التي عمل فيها. وبريشت كان لديه فرقة برلين «البرلينر انسامل»، وغروتوفسكي كان لديه المختبر المسرحي الذي يسميه العمل. ومن هنا اتخذت هذه المناهج والتعاليم في إعداد الممثل أهميتها وتواصلت وانتشرت ولاقت استمراريته، لأنها لم تنطلق من تأمل نظري بحت، أو من أفكار مسبقة. بل من قلب التجربة المسرحية. دون إهمال الاستفادة من التجارب المسرحية عبر تاريخ المسرح كله. ومن هنا فإن أي منهج جديد في إعداد الممثل لا بد أن ينحو هذا المنحى.

غروتوفسكي في إعداد الممثل هو منهج متطور دوماً مع كل تجربة جديدة أو عرض جديد. وبهذا الصدد يقول سيرج أوكتين الذي عمل معه في إخراج عرض «الأمير الصامد»: «خلال سنة ونصف من التمرين عرقنا ثلاثة تحولات وأساليب مختلفة في العمل وتعديلات صغيرة عديدة على التمارين الفنية والتنظيم العام. ويتحقق العمل حسب مقتضيات تطور المجموعة. ولا يوجد وصفات سحرية أو حيل، وبخلاف التعليم الأكاديمي، يتم التركيز على التخلي عن المعرفة أكثر من الوصول إليها. ويسير النضج بواسطة التوضيح أكثر مما هو عليه عن طريق ضم القوى. أي من التمرين إلى التمثيل نفسه، ذلك لأن الممثل يستطيع أن يؤمن بالموهبة ويخسر كل شيء، وعندئذ يستعيد كل شيء ويجد نفسه متحرراً من جديد من التضحية. إن التمارين والمواضيع والنصوص ليست بحد ذاتها إلا وسائل، أي أنها تساعد فعليا على إزالة العقبات وتأمين الوحدة النفسية الجسدية وخلق دلالات شخصية. وحول هذه النواة الفنية يتاح لكل واحد أن يطور دائرة ذاته ويحقق تجاوزه الخاص» (74).

لا يغفل غروتوفسكي الجانب الأخلاقي في المسرح. فلإنكار الذات هو ركن أساسي في عمل الممثل وإعداده. وهو يعتبر ذلك جزءاً من التكنولوجيا، بينما يعتبره الآخرون مسألة أخلاقية. وهذا ما عبر عنه في مناسبات عديدة، ففي إحدى المقابلات التي أجريت معه يقول: «هنالك مشكلة أخرى تسمى بمشكلة الأخلاق، فإذا كان هناك إنسان يضع

الكتب:

١. د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض - عربي - إنكليزي - فرنسي - بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
٢. دل. كياريني و ا. باربارو: فن التمثيل. ترجمة طه فوزي، مراجعة جلال المنفلوطي. القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر. دون تاريخ.
٣. فرانك م. هويتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف، الدكتور رمزي مصطفى، بدر الديب، دريني خشبة، محمود السباع، مراجعة حسن محمود، سعيد خطاب. القاهرة: دار المعرفة، 1970.
٤. تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994.
٥. كونستانتين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، مراجعة دريني خشبة. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر. دون تاريخ.
٦. كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، الجزء الثاني: في التجسيد الإبداعي، ترجمة شريف شاكر. دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، 1985.
٧. فسيفلود مايرخولد: في الفن المسرحي، الكتاب الأول. ترجمة شريف شاكر. بيروت: دار الفارابي، 1979.
٨. جيمس روز - إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبدالقادر. القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979.
٩. كاترين بليزايون: مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة فايز قزق، مراجعة وتقديم د. نديم معل. دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية. 1997.
١٠. مسرح التغيير - مقالات في منهج بريشت الفني، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي. بيروت: دار ابن رشد، 1978.
١١. جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة وتقديم سمير سرحان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

المجلات:

١. مجلة الآداب الأجنبية. دمشق: عدد 2، تشرين أول 1975.
٢. مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 4-5، ربيع - صيف 1978.
٣. مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 11-12، دمشق: 1980.
٤. مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 24-25، ربيع - صيف 1985.
٥. مجلة المسرح. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. عدد 63، يونيو 1969.

- ١- د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي - مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض - عربي - إنكليزي - فرنسي بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997. ص 47.
- 2- ل. كيارييني و أ. باربارو: فن التمثيل. ترجمة طه فوزي، مراجعة جلال المنفلوطي. القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر. دون تاريخ. ص 6.
- 3- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 5: 6.
- 4- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 9.
- 5- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 9.
- 6- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 13.
- 7- فرانك م. هوابيتج: المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة كامل يوسف، الدكتور رمزي مصطفى، بدر الديب، دريني خشبة، محمود السباع، مراجعة حسن محمود، سعيد خطاب. القاهرة: دار المعرفة، 1970. ص 246.
- 8- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 21.
- 9- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 31.
- 10- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 32.
- 11- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 32.
- 12- ل. كيارييني و أ. باربارو: المرجع المذكور. ص 32.
- 13- ستانيسلافسكي، المؤلفات الكاملة، الجزء الأول، ص 198. (نقلا عن: تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشث، ترجمة ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994، ص 7).
- 14- تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشث، ترجمة ضيف الله مراد، دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994، ص 7.
- 15- د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مرجع مذكور، ص 49.
- 16- كونستانتين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشموي ومحمود مرسى، مراجعة دريني خشبة. القاهرة: دار النهضة العربية للطباعة والنشر. دون تاريخ. ص 20.
- 17- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 48.
- 18- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 70.
- 19- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 94.
- 20- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 109.
- 21- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 145.
- 22- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 161.
- 23- كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 209.

24. كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 261.
25. كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 282.
26. كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 283.
27. كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 321.
28. كونستانتين ستانيسلافسكي، المصدر نفسه. ص 348.
29. كونستانتين ستانيسلافسكي، إعداد الممثل، الجزء الثاني: في التجسيد الإبداعي، ترجمة شريف شاكر. دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية، 1985. ص 6.
30. تمارا سورينا: ستانيسلافسكي وبريشت، ترجمة ضيف الله مراد. دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية، 1994. ص 22.
31. فسيفولود مايرخولد: في الفن المسرحي، الكتاب الأول. ترجمة شريف شاكر. بيروت: دار الفارابي، 1979. ص 7.
32. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، ص 10.
33. فرانك م. هويتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية. مرجع مذكور، ص 246.
34. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 31.
35. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 31.
36. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 32.
37. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 33.
38. جيمس روز - إيفانز: المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبدالقادر. القاهرة: دار الفكر المعاصر. 1979، ص 30.
39. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 135.
40. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 136.
41. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 144.
42. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 152.
43. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 252.
44. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 254.
45. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 254.
46. فسيفولود مايرخولد: المصدر نفسه، الكتاب الثاني، ص 255.
47. نقلاً عن كتاب كاترين بليزايون: مسرح مايرخولد وبريخت، ترجمة فايز قزق، مراجعة وتقديم د. نديم معل. دمشق: وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية. 1997، ص 131.
48. نقلاً عن كتاب كاترين بليزايون: مسرح مايرخولد وبريخت، ص 14.
49. برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. ترجمة قيس الزبيدي. في مجلة المسرحية. دمشق: عدد 4-5، ربيع - صيف 1978. ص 177.
50. برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح، ترجمة أحمد الحموي. دمشق: مجلة الآداب الأجنبية، عدد 2، تشرين أول 1975. ص 126. ومن الواضح أن الحموي يترجم هنا كلمة الأورغانون بكلمة «المنطق». كما أنه يترجم مصطلح «المسرح الملحمي» بكلمة «المسرح الروائي» وهذا ليس صحيحاً.

51. برتولت بريشت: للنطق الصغير في المسرح، ص 128.
52. برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح، ص 131.
53. ستانيسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، مصدر مذكور، ص 61.
54. برتولت بريشت: حوارية شراء النحاس- المسنكاوف. ترجمة نبيل حفار. في مجلة الحياة المسرحية. دمشق: عدد 4-5، ربيع- صيف 1978، ص 169.
55. برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 175.
56. برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 176.
57. برتولت بريشت: المنطق الصغير في المسرح. مصدر مذكور، ص 132.
58. برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 177.
59. فرقة برلين 1952: عمل بريشت مع الممثل. من كتاب «عمل المسرح». ترجمة محمد خليل خليفة. ضمن كتاب: مسرح التغيير- مقالات في منهج بريشت الفني، اختيار ومراجعة قيس الزبيدي. بيروت: دار ابن رشد، 1978، ص 98.
60. برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 176.
61. برتولت بريشت: نصوص حول مهنة الممثل. مصدر مذكور، ص 175.
62. كاترين بليز أيتون: مسرح مايرخولد وبريخت. مصدر مذكور، ص 139.
63. كاترين بليز أيتون: مسرح مايرخولد وبريخت. مصدر مذكور، ص 150.
64. رودولف بنكا: منهج العمل لدى بريشت. ترجمة نبيل حفار. مقال في مجلة الحياة المسرحية، عدد 24-25، ربيع- صيف 1985، ص 57.
65. جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، ترجمة وتقديم سمير سرحان. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 23.
66. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 24.
67. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 17.
68. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 18.
69. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 19.
70. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 31.
71. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 39.
72. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 46.
73. جيرزي غروتوفسكي: المصدر نفسه، ص 56.
74. سيرج أواكين: غروتوفسكي يخرج الأمير الصامد، ترجمة د. جمال شحيد. دراسة في مجلة الحياة المسرحية. عدد 11-12، دمشق: 1980، ص 177.
75. مقابلة مع غروتوفسكي حول فن الممثل وفن الإخراج والميزانسين، أجراها تيودور هوفمان وريتشارد ششنر وسيرل تيرني من هيئة تحرير مجلة The Drama Review. ترجمة إبراهيم الصيرفي. مجلة المسرح، عدد 63، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، يونيو 1969، ص 20.



صورة المرأة بين «المسرح النسائي» و«مسرح نصرة المرأة»

د. أحمد صقر- المعهد العالي للفنون المسرحية- الكويت

ما زالت دراسة قضايا المرأة في المسرح وكيفية عرضها ومدى الاتفاق أو الاختلاف حول مناداة البعض بضرورة تخطي الصورة القديمة للمرأة في المسرح واستبدال هذه الصورة بصور أخرى تطرح معالجة سوية لقضايا المرأة، بعيداً عن المعالجات الذكورية السابقة، لا يزال هذا الموضوع موضع أخذ ورد، أو شد وجذب بين المسرحيين في جميع أنحاء العالم غرباً وشرقاً - مع بعض التحفظ، ولا زالت الضجة حول مسمى «مسرح نصرة المرأة» أو في بعض الأحيان، ضد مسمى «المسرح النسائي» - أهدافه وغاياته - مثاراً للكثير من التساؤلات التي لا تكاد تهدأ حتى تثيره بعض النساء خاصة في الآونة الأخيرة في المنطقة العربية حيث احتلت موضوعات المرأة وموقعها على خريطة المجتمعات العربية حيزاً كبيراً من النقاش.

والتقاليد والأعراف الاجتماعية عامة التي ظلمت المرأة منذ أزمان بعيدة. اعتمدنا في هذا البحث على دراسة الكثير من الأعمال المسرحية التي صورت المرأة وقضاياها وصولاً إلى الربع الأخير من القرن العشرين مستفيدين من ركائز أساسية أفدنا منها في الانطلاق لتحديد بداية انتشار مصطلح «مسرح نصرة المرأة» الذي غير كثيراً في المسلمات الأكاديمية التي أقرت صورة المرأة وقضاياها منذ المسرح الإغريقي وقد حددنا لهذه الدراسة عدة أهداف قسمناها إلى قسمين:

امتازت الفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين باشتداد النقاش حول موضوع المرأة في المسرح كيف تصور، ولعل الدافع في ذلك يعود إلى الدعوة التي تبناها أبسن من خلال مسرحياته وتبعه شو وصولاً إلى الربع الأخير من القرن العشرين وبالتحديد منذ سبعينيات القرن المنصرم حيث تعالت صيحات المدافعين عن المرأة وعن حقها في المساواة بالرجل في جميع الحقوق، بل تخطى الأمر إلى مناداة أصحاب هذه الدعوة بالثورة على العادات

وصفهن بأنهن «فئة تابعة متدنية» ووضعهن في قسم واحد مع العبيد «تلك الطبقة الحقيرة التافهة» (١).

على أن هذه الصورة السابقة التي يمكن استقراءها من نتاج كتاب المسرح الإغريقي - مسرحية أوديب وكيف صور شخصية الأم جوكاستا وهي تسلب آدميتها وتتزوج من ينتصر على حل لغز (أبولهول) ويكون المنتصر هو ابنها دون أن تتمتع بحريتها في الاختيار. (وميديا) التي تصور امرأة خائنة، فهي تخون أبيها من أجل حبيبها «جاسون» وتدله على مكان «الفروة الذهبية» - التي طلبها منه عمه ليعيد إليه ملك أبيه وملكه من بعده. ويعود «جاسون» ومعه زوجته ميديا التي سرعان ما يغدر بها فتتحول عنه وتقرر بعد أن أنجبت منه ولدين أن تتخلص من حبيبته الجديدة وتنجح في ذلك، إلا أنها تخشى على مصير ولديها لذلك «قررت ألا تتركهما لمن يسيء معاملتهما أو يمعن في إذلالهما، وقالت: لقد أعطيتهما الحياة وسوف أذيقهما كأس الردى. إياي والتردد.. فلأقدم على ذبحهما، ولن أفكر في حبي لهما بل سأنسى أنني أمهما، سأنسى ذلك برهة، ثم أستسلم للأحزان أبدا» (2).

إن هذه المسرحية تصور المرأة التي تحقد على زوجها والتي تضحي بأولادها فهي نموذج للمرأة الإغريقية التي دفعها الحقد لاتفكر في أكبر الجرائم فظاعة وأشدّها هولاً على نفسها هي قتل نفس غيرها، اضطرابها حين شروعها في تنفيذ جرمتها الشنيع، محاوراتها مع نفسها

القسم الأول نقدم فيه دراسة موجزة لمصطلح المسرح النسائي (مسرح المرأة) وأسباب تراجع هذا المصطلح.

القسم الثاني نقدم فيه دراسة تحليلية لمصطلح «مسرح نصرة المرأة» نشأته، واختلافه عن المصطلح الأول، وموضوعات هذا المسرح، مركزين على التقنيات الفنية لمسرح نصرة المرأة خاصة المرأة كممثلة، طارحين المعوقات التي تواجه الكتابة النسائية للمسرح منتهين إلى مصطلح النقد النسائي مع التطبيق على بعض النماذج لمسرحيات تمثل «مسرح نصرة المرأة».

مكانة المرأة في المجتمع الإنساني (بدايات التاريخ الإنساني)

منذ أن وطأت المرأة والرجل أرض الحياة والمرأة تتمتع بمكانة اجتماعية راقية تميزت بالاستقلال فهي رمز الحب والعطاء يسعى الكل لإرضائها تحاط بهالة من السحر والغموض، يسعى الإبطال في الأساطير الأولى ويتمحورون حولها سعياً لإرضائها، فها هما قابيل وهابيل يتصارعان من أجل امرأة. ولعل ذلك يؤكد أن المرأة منذ فجر التاريخ لم تظهر كتابع للرجل، ولا ينظر إليها نظرة المخلوق المدني وهو ما تجسده الحضارة الإغريقية التي لم ترق فيها المرأة أكثر من كونها خادمة أو زوجة تنجب الأولاد ولا تتمتع بجميع حقوقها المدنية كمواطنة فهي تابعة للرجل ظل له. وهو ما تؤكد د. نهاد صليحة التي أكدت نظرة أرسطو للنساء حين

قبل إقدامها على قتل ولديها، تتجاذبها عاطفتا الأمومة وحب الانتقام» (3) وهكذا صور كتاب المسرح الإغريقي نساء الإغريق في أسلوب يختلف كلية عن صور النساء في الحضارة الفرعونية فقد اعتبرت المرأة كائنًا اجتماعيًا يحترم ويكرم ولا ينظر إليها كخادمة أو منتج للنسل.

وهكذا يرى المنتبع لقصة تطور الحضارة منذ الفراعنة والإغريق والرومان وصولاً إلى القرن الثامن عشر ما ساد جميع بلدان أوروبا من تلك النظرة الأحادية إلى المرأة التي تمثلت في كونها عاجزة عجزاً نفسياً وبيولوجياً واقتصادياً، وذلك بسبب التقاليد والعادات التي وضعها الإنسان في هذه الحضارات والتي حددت للمرأة مكانة تتبع فيها خطى الرجل، تلاحق خطاه دون أن يعني وجودها هذا أية دلالة على الاستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل.

وتستمر صورة المرأة في أعقاب عصر التنوير وإن سعت وجهات النظر الفكرية والفلسفية في ظل هذا العصر إلى تخطي المسلمات واستحداث الجديد بعد أن نخضعهم للتجريب، فجاءت أعمال أبسن في القرن التاسع عشر لترصد تغييراً أو تحولاً لصورة المرأة السابقة، تحولاً سعى أبسن من خلاله ليؤكد على ضرورة إعادة النظر في العادات والتقاليد والقوانين التي تحكم هذا المجتمع، ومن ثم قدم عبداً من الأعمال المسرحية اعتبرت فاتحة الطريق وبداية حقيقية لتقديم صورة للمرأة عرفت فيما بعد عند برناردشو

بالمرأة الجديدة، وترتب على ذلك أن قدم شو أعمالاً مسرحية عديدة صور من خلالها المرأة في أسلوب جديد مغاير للسائد متخطياً جمود التقاليد والعادات محطماً عجزها المادي والاقتصادي، فأتاحت الأفاق لتحررها الاجتماعي من تبعيتها للرجل مما جعل الكثير من النقاد يطلقون عليه كاتب النساء.

إن إسهامات أبسن وشو ومن جاء بعدهما من كتاب المسرح (4) غيرت كثيراً في ملامح الشخصية النسائية، ذلك أن الدراما الحديثة التي ارتبطت في نشأتها بأبسن قدمت معالجات درامية صورت للمرأة على غير ما كانت عليه من قبل، فبعد أن كانت شخصيات لا تعرف ماذا تريد، ضحايا لقوى البيئة فاقدة للوعي والقدرة المادية على الفعل، تتغير الصورة في مسرحيات أبسن وشو، ففي مسرحية «بيت دمية» نتعرف على شخصية نورا التي تحولت وأصبحت شخصية واعية قادرة على الفعل مما مكنها من تغيير هذا المصير الذي آلت إليه مع زوجها هيلمير وهو ما دفع بعض الدارسين إلى القول إن مسرحية «بيت دمية» «تحتوي على أروع تصوير للمرأة في كل كتابات أبسن، ويذهب البعض إلى الاعتقاد بأنها تعبير صريح عن رأيه في وظيفة المرأة من الوجهة الاجتماعية، وعن مكانها في الحياة» (5) وهي نظرة جديدة حرمت المرأة منها كثيراً منذ أن كتب الإغريق مسرحياتهم. مع التحفظ على معالجات يوريديس. وصولاً إلى مسرح أبسن المعاصر الذي يتلاقى كثيراً مع «مسرح نصره

في تقديم النماذج الحقبة للشخصية النسائية أو كما أسماها «شو» ومن جاء بعده «توفيق الحكيم» بالمرأة الجديدة.

اهتم «الحكيم» بتصوير المرأة في معظم مسرحياته، إلا أنه لم يصور المرأة الجديدة إلا في القليل من أعماله بينما جاءت باقي الشخصيات النسائية عنده نموذجاً للمرأة التقليدية التي لا تتجاوز الأدوار التقليدية المتمثلة في كونها تابعة للزوج تتحرك وتنطلق من عالم الرجال لتحقيق لهم النجاح، لذا فهي لا تصبح نموذجاً للمرأة الجديدة التي تتخلص من تبعيتها للرجل إلا في مسرحيات مثل «أيزيس» حيث تتخطى حدود المرأة التقليدية وأدوارها المنوطة بها إلى كونها امرأة قادرة وفاعلة ومؤثرة على الأحداث، فهي لا تكتفي بمشاهدة ما يحدث لكنها تسعى وتتاضل من أجل حفاظ ابنها على عرش أبيه، ومن خلال مسرحيته «السلطان الحائر» يصور المرأة القادرة على تغيير كل ما حولها، إنها الغانية التي تعدى الحكيم رسم صورتها ولامحها التقليدية ليجعلها امرأة تمسك بزمام الأمور وتطبق القانون على السلطان، إنها المرأة الجديدة المستقلة غير التابعة للرجل، إنها تخطت حدود الضعف والعجز والارتكان إلى الرجل.

إن اهتمام الكثير من كتاب المسرح المصري بالمرأة تجسد في الكثير من أعمالهم فقد صورها «صلاح عبدالصبور» في ثلاث من مسرحياته تشترك فيهن النساء بملامح ثابتة أهمها «أنهن جميعاً نساء مفتضبات

المرأة» ذي التوجه المخالف للنظرة السائدة، أيضاً ومن خلال باقي مسرحيات أبسن يقدم لنا المؤلف العديد من الصور والملامح التي جعلت الشخصيات النسائية عنده تصور بطريقة مغايرة للصور السابقة.

يأتي برناردشو(6) في مكانة ثانية بارزة بعد أبسن فيكتب أعمالاً مسرحية يكمل فيها مشواره، بل ويتغلب عليه بعد أن تزدهم معظم مسرحياته بالشخصيات النسائية يكرمها ويوقرها ويجعلها تمثل دفعة هذه الحياة، فهن قادرات على إعطاء المبادرة الأولى في كل شيء، فهن القوة المحركة ولسن القوة التابعة كما كن يصورن من قبل. وهو ما دفع شو إلى استخدام مصطلح «المرأة الجديدة» ويعني بذلك أنها «ليست جديدة بالمفهوم التاريخي ولكنها حركة تعبير عن خصائص معينة في المرأة سواء عاشت هذه المرأة في الماضي أم أنها تعيش في عصرنا الحاضر» (7) ويدل على أن «كليبواترا» شخصية نسائية عاشت في الماضي إلا أنها نمط للمرأة الجديدة، كذلك شخصية «جوديت» في تلميذ الشيطان و«جينفر» في حيرة طبيب، هن يعشن في الحاضر إلا أنهن نمط للمرأة التقليدية. انتقل تأثير أبسن وشو إلى كثير من كتاب المسرح العربي عامة والمسرح المصري خاصة حيث وجدنا عدداً من كتاب المسرح يسعون إلى تصوير الشخصيات النسائية في معظم أعمالهم، إلا أنه من الحق القول إن كثيراً من هذه المسرحيات لم تنجح

مصيرها وحدها، المستقلة عن الرجل والواعية لمصيرها، فمن خلال مسرحية «القضية» يقدم المؤلف شخصية «نبيلة» ومن خلال مسرحية «الارانب» يقدم شخصية الزوجة المحامية الواعية لما تود أن تقول أو تفعله مما يجسد انعقادها من عبودية الرجل وتحقيقها لحقوقها كاملة ولكن ليس عن طريق الرجل الذي يمنحها إياها، بل عن طريق قدرتها على تحقيق ذلك.

ونتعرف أيضا على ملامح الشخصيات النسائية في مسرح مصطفى محمود من خلال مسرحيته «الشيطان يسكن في بيتنا» حيث يجسد المؤلف ملامح شخصية «سونيا» التي تعي جيدا هدفها، الواعية لمصيرها، التي تنجح في تقديم صورة مستقلة للمرأة تتكرر من خلال باقي الشخصيات النسائية الأخرى.

المرأة بين مصطلحي: «المسرح النسائي» و«مسرح نصرة المرأة» The Women Theatre & The Feminist Theatre

تناولت بعض الدراسات الحديثة قضية المرأة في المسرح من زوايا جديدة اختلفت كلية في مناهجها وطرق طرحها وأهدافها عن الرؤى التقليدية للمرأة في المسرح، ذلك أن إطلاق مصطلح مسرحي يختص بالمرأة لم يعرف كما يقول د. إبراهيم حمادة إلا منذ أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر حيث استخدم مصطلح «مسرحية

عاجزات مغلويات على أمرهن، يعشن على أمل الخلاص والتحرر والإنجاب، وإن اختلفت كل منهن وقدرتها على مواجهة مصيرها، والانتصار على مغتصبيها» (8) وعليه نستطيع أن نرصد هذه الملامح في مسرحياته «الأميرة تنتظر» و«بعد أن يموت الملك» و«ليلى والمجنون». فمن خلال مسرحيته الأولى تظهر شخصية الأميرة التي وقعت في شباك السمندل الذي سيطر عليها واغصبها وأراد أن تؤيده وتثبتته على العرش وتعود إليه بنفوذه المفقود، إلا أنها لا تتمكن وحدها من التخلص منه فيعاونها القرنديل ويقتله مما يظهرها نموذجا للمرأة الضعيفة التقليدية التي لا تحقق تحررها إلا بسلطان الرجل، وكذا الحال في مسرحيته الثانية حيث تظهر شخصية الملكة متوافقة مع شخصية الأميرة في المسرحية السابقة فهي ضعيفة مفتتحة من قبل الملك، إلا أنها سرعان ما تكشف عن قوتها حين تواجه الملك بعدم وجود طفل في أحشائها فيموت وتتححر منه، إلا أنها مع ذلك تعجز وحدها في إظهار ملامح المرأة الجديدة المستقلة عن الرجل، ذلك أن الشاعر هو القادر على إعانة ملكها المسلوب فهو الذي منحها طفلها الذي تمنته، إلا أنها مع ذلك ضعيفة وهو ما يتكرر في مسرحية «ليلى والمجنون». أما عن ملامح شخصية المرأة عند لطفي الخولي فنستطيع أن نرصد ملامح المرأة الجديدة من خلال مسرحياته «القضية» و«الارانب» حيث تقدم كل مسرحية نموذجا للمرأة الجديدة القادرة على تغيير

النسائي» غير أن جميع هذه الأعمال المسرحية التي تناولت في حين منها قضايا المرأة لم تحقق ما يراه أصحاب المصطلح الجديد من متطلبات وتوجهات، ولعل من بين الأسباب الرئيسية لرفضهم المصطلح القديم أنه يقدم قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجل لها دون أن يتفهم الرجل حقيقة هذه القضايا، هذا إلى جانب أن الاختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة تجعل نوعية الكتابة النسائية تختلف عن الكتابة الرجالية، وعليه نستطيع القول - من منطلق من يناادي بهذه النظرة - إنه من الممكن للمرأة أن تصيغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل سواء تعلق الأمر بالكتابة المخطوطة، أم بأشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائنًا مختلفًا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار وجودها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام، على إظهار جسدها بشكل مفاير (١١) ذلك أن أصحاب الاتجاه الجديد - مسرح نصرة المرأة - يرون أن الرجال يعبرون عن قضايا المرأة من وجهة نظرهم ويجسدون هذه القضايا على خشبة المسرح دون أن يضعوا في الحسبان خصوصية المرأة وقضاياها، وهو ما دفع الكثيرات من الكاتبات والمخرجات إلى انتهاز نهج جديد خاصة بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنها تعبير عن دونية ومحدودية بل جرى التعامل معها

المرأة البطلة» - مأساة - She Tragedy وهو نوع من «المسرح شبه المأساوي عرف في إنجلترا في أواخر القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر ويدور موضوعه حول الحب، والشرف، والتضحية، في صيغة مأساوية، على أن تضطلع بالدور الرئيسي شخصية نسوية سيئة الحظ» (٩) وهكذا عرف هذا المصطلح في مرحلة يسودها نوع من المسرح يطرح من خلاله الرجل - ولا يزال - قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجال لها، إلا أننا لا ندعي أن ظهور المصطلح السابق ترتب عليه نوع من الإبداع يختص بالمرأة. إن تطور العملية المسرحية في القرن العشرين تبعها ظهور مسمى جديد هو المسرح النسوي، وحيث شهد العقد الماضي - نقصد نهاية السبعينات وبداية الثمانينات - في أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية ظهور عشرات الجماعات التي تصف نفسها بعبارة المسرح النسائي، كما بدأت المؤسسات المسرحية نفسها في إعادة تشكيل أسلوب توزيع العمل وتقسيماته التقليدية، كما ازداد الاهتمام بأعمال المؤلفات والمخرجات عما كان من قبل» (١٥).

وهكذا أصبحنا أمام تساؤل مهم وجوهري فجواه: ما هو المصطلح الذي تناول من قبل موضوعات مسرحية تساهم المرأة فيها بنصيب كبير؟ وما هو الفارق بين المصطلحين؟ إن جميع الأعمال المسرحية السابقة منذ الإغريق وصولاً إلى سبعينات القرن العشرين تندرج جميعها تحت مصطلح Women s'theatre «المسرح

كحق من حقوق المرأة في التمايز(12). وهكذا تتضح لنا جوانب يسعى رواد «مسرح نصرة المرأة» إلى تجسيدها نظرا لعجز المسرح السائد أو حتى ما يسمى المسرح النسائي عن معالجة وتقديم قضاياهن كما يرون هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية فإن جميع المعالجات التي قدمت على المسرح منذ بداياته وصولا إلى القرن السابع عشر «تؤكد حقيقة أنه ليس هناك عدد من النصوص التي كتبت لتقدم على الخشبة بواسطة المرأة حتى القرن السابع عشر، وهو ما يؤكد الغياب الواضح للمرأة من خلال المسرح التقليدي الكلاسيكي»(13). وعليه نرى أن رواد ومؤيدي «مسرح نصرة المرأة» Feminist theatre أخذوا يدرسون في عدة دول في إنجلترا وأمريكا وأوروبا عامة الأعمال المسرحية والأدبية التي صورت المرأة وأدركوا عجز هذه الأعمال عن تقديم صورة أمينة للمرأة وقضاياها.

إن انتشار مصطلح «مسرح نصرة المرأة» Feminist theatre يعود إلى سبعينات القرن الماضي وبالتحديد في عام 1970 حيث «ظهر هذا المصطلح إلى الوجود تاريخيا في سياق الثقافة البريطانية ليصف أنشطة الدعاية والتحريض التي قامت بها الجماعات النسائية وبعض جماعات الشواذ احتجاجا على مسابقة ملكة جمال العالم عام 1970، وفي الاجتماعات والمظاهرات المؤيدة لإباحة الإجهاض في نفس الفترة»(14).

إن تأخر المرأة في مجال الممارسة المسرحية وصولا إلى سبعينات القرن الماضي إنما يعود إلى «التقاليد

المسرحية التي وضعتها الثقافة الأبوية، في العصور الكلاسيكية، منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وهي التقاليد التي:

1- نفت المرأة تماما خارج العملية المسرحية، بل وأيضا خارج دائرة المشاهدين (كما يؤكد البعض بالنسبة للمسرح اليوناني القديم).

2- طرحت صورة خيالية للمرأة لا تعبر عن واقعها المعاش في تلك العصور بل وتختزل وجودها الإنساني والجنسي كامرأة، فتحولها إلى رمز سواء كان رمزا إيجابيا أو رمزا سلبيا.

3- أسندت أدوارها إلى ممثلين نكور (في المسرح الإغريقي) والإليزابيثي والمسرح الديني في العصور الوسطى، يتكبرون في أثوابها، ويتحدثون بصوتها(15).

كل هذا حفز الكثير من النساء خاصة الكاتبات إلى تبني وجهة نظر جديدة مغايرة رأوا أن يطرحوها من خلال الأعمال المسرحية التي تتمتع بملامح خاصة تطرح قضايا المرأة من منطلق رؤية وقناعة كاتبات «مسرح نصرة المرأة».

مسرح نصرة المرأة Feminist theatre

انطلقت دراسات «مسرح نصرة المرأة» من وجهة نظر محددة تتمثل في ضرورة دراسة الأعمال المسرحية الكلاسيكية دراسة نقدية واضحة مسرحيات اسخيلوس وشكسبير أساسا للتحليل والنقد، وقد وضعت هذه التحليلات قاعدتين ودورين أساسيين يصوران نور المرأة إما

«مذكرات هايدي» The Heidi Chron- icles عام 1989، ثم تكتب الكاتبة البريطانية المعاصرة كاريل تشرشل Caryl Churchill عسداً من المسرحيات منها مسرحية «طائر النورس» التي ترجمها د. محسن مصلحي إلى العربية ونشرت بمجلة المسرح المصرية (عدد 46 سبتمبر 1992) ومسرحية «الذمل» التي ترجمتها عزة صليحة ونشرت بنفس المجلة وبنفس العدد، وأخيراً مسرحية «القط فينيجار» Vinegar Tom التي ترجمتها أيضاً سناء صليحة ونشرت أيضاً بنفس المجلة وبنفس العدد كذلك كتبت من قبل روث ولف Rot. Woolf مسرحية «التنازل عن العرش» 1969. وأيضاً كتبت فتحية العسال بعض مسرحيات للمرأة أهمها مسرحية «سجن النساء» 1993.

موضوعات مسرح نصرة المرأة

إن موضوعات مسرح نصرة المرأة ارتبطت ارتباطاً قوياً منذ البداية بالحركة النسائية المنظمة التي تسعى إلى نصرة المرأة في جميع المجالات، واتخذت من قضاياها قاعدة لها. وتتمثل هذه القضايا في سبعة مطالب أساسية هي:

- 1- المساواة في الأجر.
- 2- المساواة في فرص العمل والتعليم.
- 3- إنشاء حضانات مجانية تعمل 24 ساعة يومياً.
- 4- حق منع الحمل وحق الإجهاض عند الطلب.
- 5- الاستقلال المالي والقانوني للمرأة.

بصورة أدوار إيجابية وهي التي تظهر النساء مستقلات، مفكرات، وأيضاً بطلات. أو بصورة أدوار كارهة للنساء الفضليات اللواتي يصورن كشخصيات عامة متعائلة مثل الكلاب، وعرافات (ساحرات) وغاويات للرجال، وأكبه عنراوات إن هذه الأدوار تعكس وجهة نظر الكاتب أو تعكس الدور المسرحي التقليدي للمرأة (16).

من هذا المنطلق جاءت توجهات المدافعين عن «مسرح نصرة المرأة» مثلما تجيء آراء ونقاد وكتاب ومخرجي الأعمال الفنية الماركسية. مثلما يؤكد ذلك ريموند ويليامز أن لها توجهات أيديولوجية معينة، أي أنهم يسعون إلى وجهة نظر واحدة يلتزمون بها وينحازون لها، مهما اختلفت مع المعارضين لها، إلا أنهم يعبرون عن هذه النظرة من خلال وجهة نظر محددة تتضح من خلال أعمالهم المسرحية سواء مسرحيات مكتوبة أو عروض مسرحية يترجمون من خلالها وجهة النظر هذه.

وعليه سوف تواجه آراء مؤيدي «مسرح نصرة المرأة» ببعض المعارضين الذين يرون أن ما يميز هذه الأعمال النسائية الجديدة هو تحيزها المستر لقضايا المرأة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن بعض الكتابات النسائية التي ستقدمها بث هنلي Beth Henley في الثمانينات حيث شاركت بمسرحية «جرائم القلب» Crimes of the Heart 1981، ومارشا نورمان Marsha Norman بمسرحية «الليل والام» Night, Moth, 1983 er، وهندي وأسير شتاين Wendy Wasserstein بمسرحيتها

تضيف بعداً مهماً يتمثل في المعالجات النسائية للسياسة في المسرح، وترى أن «مسرح نصرة المرأة» يتوجه إلى المرأة وفقاً لميول سياسية ذات توجهات راديكالية مورست منذ نهايات الستينات وبدايات السبعينات في أوروبا وأمريكا، ومع «بداية التسعينات، بدأ المناخ السياسي السائد في الولايات المتحدة، خاصة في الخارج في أوروبا الشرقية، كما لو كان ملائماً لإحياء ثورة الستينات، فمع خروج مظاهرات الدفاع عن حق الإجهاض وحماية مرضى الإيدز إلى شوارع الولايات المتحدة، يتساءل المرء عما إذا كان المسرح النسائي - أيضاً - سوف يصبح مرة أخرى ساحة للنضال السياسي» (١٩) وهكذا اتسمت بعض موضوعات «مسرح نصرة المرأة» بالصيغة السياسية وأصبحت قضايا الطلاق والعنف ضد المرأة وحقوقها المدنية - وحققها في الانتخاب وفي اعتلاء أعلى المناصب قضايا مسرحية أصبحت تشغل اهتمام القارئ على هذا المسرح، ولعل تطور نوعية موضوعات هذا المسرح يعود إلى تطور ونضج وعي المرأة هذا النمو الذي أصبح يصاحب نوعية جديدة من النساء لا يقلن حقوقاً عن الرجال.

التقنيات الفنية «مسرح نصرة المرأة»

إن التعرف على صيغة عمل هذه النوعية من المسارح تدفع بنا إلى السؤال عن نوعية الجمهور المستقبل، ذلك أن البعض يعتقد - وفي هذا خطأ

6- إنهاء اضطهاد الشواذ من النساء وحق المرأة في تحديد ميولها وهويتها الجنسية.

7- (التحرر) من العنف الجسدي والقهر الجنسي (١٧).

وهكذا حددت هذه الجماعات النسائية المؤيدة لحقوق المرأة بعض الموضوعات التي ستتمحور بعض المسرحيات حولها، على أن بعضاً من هذه القضايا السبعة قد عرفها بعض كتاب المسرح منذ نهايات القرن التاسع عشر وصولاً إلى القرن العشرين متمثلاً في آراء أبسن الذي نادى بضرورة استقلال المرأة الاقتصادية عن الرجل وبالتالي قدرتها على تحطيم القيود المادية التي تجبر المرأة على قبول بعض حالات من القهر الجنسي أو النفسي تحت وطأة العجز المادي. من ناحية ثانية استكمل «شو» هذا الطريق وأثار قضية عمل المرأة وعدد الساعات التي يجب أن تعملها وهذا يعني المساواة في الأجر وفي ساعات العمل، ترتب على ما سبق ألا تقبل المرأة أشكال القهر الأسري سواء اضطرارها إلى الزواج والاستمرار فيه رغم رفضها ذلك أو الإكراه على تقبل العنف وعدم قدرتها على الطلاق لعجزها المادي. على أنه إذا كانت سوزان أباستنت

ماجواير قد حددت - طبقاً لمؤيدي الحركة النسائية المنظمة - قضاياها السبعة التي تتمحور حولها موضوعات «مسرح نصرة المرأة» فإن «جيل دولان» في مقالها «التناولات النسائية للسياسة والمسرح The feminist Approach- Yes To Politics & Theatre (١٨)

المراة، في تقنياته على تقنيات المسرح سائلة الذكر، مع ضرورة إعادة النظر في متطلبات العرض المسرحي وفقا لتوجهات القائمين عليه، فقد حدثنا جوليان هلتون في كتابها «نظرية العرض المسرحي» عن حقيقة مهمة لابد أن نتوقف عندها تتمثل في سعيها من خلال هذا الكتاب إلى دراسة فن الأداء وظاهرة العرض المسرحي، فلا يتناول بالتحليل عروضاً بعينها وإنما يكتب على فحص الطبيعة التوليدية للعرض المسرحي (21) وهو ما نجده يتضح بعد ذلك ويأتي متوافقاً مع توجهاتنا ومع توجهات «مسرح نصرة المرأة» فهذه النوعية من العروض المسرحية تتجنب كثيراً من الصور الثابتة في أذهان الجمهور عند المرأة وكيفية تصويرها، هذا إلى جانب أن هذا المسرح يتوافق من حيث توجهاته مع التجارب المسرحية التي ظهرت في القرن العشرين، تلك التجارب التي «تستمد طاقاتها وقوتها من إيمانها اليقيني الراسخ بأن المسرح يستطيع أن يحقق التغيير» (22) لذا كان من الطبيعي أن يراجع القائمون على هذا المسرح نظريات العرض المسرحي المتاحة لاستحداث نظرية مسرحية تتوافق مع توجهاتهم الفكرية والأيدولوجية.

إن المحاولات المتعددة لتحدي التقاليد المسرحية التي تسعى إلى قولبة صورة المرأة تمثل أحد التيارات المهمة في البحث عن مفهوم وتعريف لمسرح المرأة، ذلك أن خشية المسرح لم تكتف فقط بأن تعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصر المرأة في

كبير. أن نوعية جمهور هذا المسرح ستقتصر على النساء، حيث أنه لا يمكننا تعريف هذا المسرح اعتماداً على جنس المشاهدين فنُدعي أن جميعهم من النساء، ذلك أن الفرقة المسرحية الثانوية المتجولة لا تقدم عروضها في الاستوديوهات الصغيرة فقط، بل تعرض أيضاً في مراكز الفنون والكليات والجامعات حيث الجمهور عادة خليط من الجنسين (20) وعليه نستطيع القول إن «مسرح نصرة المرأة» مسرح يقدم قضايا المرأة، إلا أنه مسرح لا يركز فقط على كون جمهوره من النساء، من ناحية ثانية فإن كون هذا المسرح لا يقتصر على النساء معنى هذا أن اهتمامات جمهوره سواء من النساء أو الرجال يجب أن تتوحد وتتلاقى بحيث يعرض هذا المسرح علاقة الفرد رجلاً كان أم امرأة بالمجتمع وسعي المسرحية إلى ضرورة إحداث التغيير في ثوابت هذه العلاقات، الأمر الذي يدفعنا إلى السؤال المنطقي وهو إذا كان مسرح بريخت بتقنياته المسرحية ومسرح أبسن وشو بتقنياته الساعية إلى التغيير - برغم أن الأول يسعى للتغيير عن طريق الثورة بينما الثاني يسعى لتحقيق التغيير عن طريق العلم - والمسرح السياسي ومسرح الشارع والمسرح التجريبي عامة إذا كانت هذه المسارح تعتمد في تقنياتها على غياب الاندماج، والسعي إلى ضرورة إعمال العقل وضرورة أن يظل المشاهد متيقظاً ليتمكن من مشاهدة طرق طرح هذه القضايا والقدرة على مناقشتها، لذا كان من الطبيعي أن يعتمد «مسرح نصرة

الأدوار الثانوية والتابعة، بل أنها ساهمت أيضاً في تكريس وترويج الصورة المثالية للمرأة باعتبارها «قطعة فنية» أو «شيئاً جميلاً» (23) ذلك أن التقنيات المسرحية المتعلقة بتقديم العرض المسرحي عامة و«مسرح نصرة المرأة» خاصة سوف تواجه مشاكل فنية وتقنية تمثلت في ضرورة مراجعة ما استقر في أذهان المتلقين من الجمهور عن صورة المرأة التي يزين بها المخرج خشبة المسرح بما ترتدي من ملابس تشير إلى كونها دالة تحقق للمشاهد منلولات محددة استقرت في أحاسيسه ومشاعره منذ زمن بعيد، لذا كان من الطبيعي أن يراعى عند الإخراج ضرورة التخلص من بعض التقنيات المسرحية التي تسهم بدورها في عدم تحقق رسالة «مسرح نصرة المرأة».

ساهمت الجماعات المؤيدة «لمسرح نصرة المرأة» في أمريكا في استحداث مصطلح Coalition theatre أي المسرح الإئتلافي الذي يضم جماعات النساء اللائي يعملن معاً ليمسرحن قضاياهن التي تشمل كل النساء بالوانهن لتعكس تفاعلهن، مع حركة المرأة (24) حيث شمل هذا المسرح جميع أنواع النساء في المجتمع الأمريكي سواء البيض أو السود أو الشواذ من النساء ليشكلن معاً ملمحاً متميزاً سينعكس ذلك ضمن أدوات وتقنيات «مسرح نصرة المرأة».

المرأة.. الممثلة

إن مناداة سو. إلين كيس Sue - Ellen Case في كتابها «النسوية والمسرح» & Feminism

Theatre (25) بضرورة أن تتمتع المرأة الممثلة بلغة وشكل جديدين تختلفان عن السائد والمتعارف عليه يدعونا إلى البحث عن أدوات وتقنيات التمثيل بالنسبة للمرأة في هذا المسرح ذي التوجه الأيديولوجي وهو ما يأتي متفقاً مع آراء «مشيلين» وندور، في دراستها «عندما نكتب المرأة للمسرح» (26) وتثير عدداً من القضايا المتعلقة «مسرح نصرة المرأة» أهمها لماذا لا نجد كاتبات نساء يكتبن مسرحيات سوى «أفرا بن Aphra Behn»، مقارنة مع كاتبات الروايات، من ناحية أخرى تشير مشيلين إلى قضية المرأة كممثلة وترى أن «الممثلة موزعة بين مهنتها ومهبتها الخاصة، كقوية عليها أن تشبك مع متطلبات كل مسرحية على حده والوظيفة الأيديولوجية ونعني بها اختزالها إلى مجرد الإثارة وفننة المسرح. وتلك صورة مفارقة في حد ذاتها، إذ للوهلة الأولى يبدو وكأن الممثلة تجمع بين النموذج المطلوب للمظهر والسلوك الأنثويين (ولا يخلو الأمر من اللعب بصورة المرأة للعبوب أو الخاطئة بين الحين والحين لإنكفاء الرغبة الشهوانية» وبين الإزدهار الاقتصادي بينما حقيقة الأمر أن متوسط أجور الممثلات أقل كثيراً من الممثلين في مهنة محاصرة بمعدل بطاقة عال (27).

وهكذا ترتب على ذلك دعوة الكثيرات من مخرجيات «مسرح نصرة المرأة» إلى ضرورة الاعتماد على قدراتهن غير الجسدية والتركيز على ملكاتهن غير الأنثوية مما يسهم في تكوين نظرية للعرض المسرحي النسائي «يعتبر وضع المرأة على خشبة المسرح فعلاً سياسياً بلا جدال. فوجود امرأة داخل إطار خشبة المسرح في حين ينظر إليها المشاهدون، يحقق موقفاً أيديولوجياً له معنى في علاقة المشاهد بالمشاهد.. بكسر الهاء ثم بفنحها.. خاصة إذا كان

الحياة(30) وهو ما يؤكد أهمية عنصر الممثل على خشبة المسرح الذي يأتي في المقدمة قبل الاهتمام بباقي عناصر العرض المسرحي الأخرى من إضاءة وديكور وحركة، فإذا ما أحسنت الممثلة تجسيد القضية المعروضة بعد أن اكتملت ملامح الإبداع الفكري فإن هذا يجسد ويكمل نظرية المسرح النسائي أكثر من الاهتمام بباقي عناصر الإبداع.

أثارت د. نهاد صليحة قضية مهمة تتعلق بالمرأة كممثلة أطلقت عليها «النظرة الشيزوفرينية إلى المسرح» وكان دافعها في ذلك نظرة توفيق الحكيم إلى المسرح الذي تأثر بنظرة المجتمع حوله إلى الفن حيث نظر الجميع إلى الفن على أنه صناعة للربح والساقطين، الأمر الذي دفعه بعد ذلك إلى كتابة أعمال مسرحية تتمتع بالصفة الأدبية بعيداً عن فنون الأداء والتشخيص، باعتبارها دنساً وصناعة الرعاع والساقطين، فكانت أهل الكهف(31) التي حرص فيها مؤلفها على الإعلاء من شأن الكلمة على حساب تجسيدها على خشبة المسرح.

إن قضية التمثيل في مصر وما أحيط بها من نظرة «شيزوفرينية» أثر بدوره على المرأة كممثلة فتحول التمثيل المحترم أو «الجاد» إلى نوع من الخطابة، وكان على الممثلة المحترمة أن تلتزم بشفرة تعبير جسدي محدودة ومقيدة ساهمت في فرضها طبيعة الأدوار المعروضة، والتي كانت تختزلها في العادة إلى فكرة أو رمز أو نمط اجتماعي(32) الأمر الذي ترتب عليه محاكاة كثير من الممثلات أساليب الرجال في الأداء

جنسه مؤنثاً، مما يحمل أيضاً مضمونا سياسياً(28).

إن انفعال المشاهد وجدانياً مع الممثلة على خشبة المسرح هو أمر مكمل لتحقيق نظرية العرض المسرحي النسائي، ذلك أن بريخت عندما أعلن ضرورة ألا يندمج الممثل في الشخصية التي يؤديها بل عليه أن يدرك أنه يتعامل معها من الأنا الثالثة، وأنه يقظ ويدرك أنه فلان يكون قد حقق إحدى متطلبات التمثيل للشخصية المسرحية من منطلق نظرية المسرح اللحسمي، وعلى الجمهور أن يظل متيقظاً لما يدور. إن هذه النظرية لا يمكن أن نقرأها كلية في «مسرح نصرة المرأة» ولعل في تسمية هذا المسرح ما يجيب ويرد على ذلك، لأن المسرحيات التي كتبها بريخت وقدمت على خشبة المسرح لم تنجح في تحقيق مبدأ الحيادية والانفصال الوجداني عن العرض خاصة إذا شاهدنا مدى تعاطف الجمهور مع مسرحيته «الأم شجاعة» مما دفعه إلى إعادة كتابة المسرحية «لأن شخصية الأم أثارت عطف المتفرجين حين عرضت المسرحية للمرة الأولى، لكن ذلك لم يغير من الأمر شيئاً، ومازال الجمهور يتعاطف معها رغم كل محاولات بريخت ولا يملك إلا أن يشعر بالشفقة تجاهها وهي تمضي وحيدة في المشهد الأخير تجر عربتها الثقيلة خلفها(29).

إن «مسرح نصرة المرأة» يهدف أولاً إلى ضرورة أن يتعاطف ويتجاوب الممثلين والمُشاهدين تجاوباً يتجاوز العمل المسرحي ويمتد إلى

التقليدية المغلوطة على أمرها التي يعتمد مخرجو العروض على طاقاتها الجسدية ومقوماتها لإثارة أحاسيس الرجال، إلى استبدال هذه الصورة بنموذج للمرأة التي تتراجع عندها صورة الأنوثة وتصبح امرأة عصرية ترتدي الجينز أو الملابس التي تقسد على الجمهور ملاحظتها وملاحقة مفاتها الجسدية. إن قراءة النتاج المسرحي العالمي من اسخيلوس مروراً بشكسبير وأبسن وبرناردشو يؤكد دون شك أن كتاب المسرح من الرجال عبروا عن المرأة وقضاياها أحسن تعبير، وعليه ما الذي سوف تضيفه النساء عندما يكتبن عن قضاياهن، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى هناك مشكلة تعوق تقبل المرأة ككاتبة مسرحية تتمثل في القول «إن الرجل قد عبر عن المرأة على المسرح بقدره مبدعة، أتاحت لأعظم الممثلات أن يؤدين أعظم الأدوار بداية من المأسى الإغريقية مروراً بشكسبير وبرناردشو وأن الرجال عبروا عن كل شيء يخص المرأة ولم يتركوا لها ما تضيفه إلى نطاق المسرحية (34) على أن الرأي السابق يواجه من يعارضه من النساء الكاتبات والحجة في ذلك أن هذه التناولات تمت من منطلق رؤية الرجال ككتاب مسرح لقضايا النساء ولم تصدر هذه الأعمال عن كاتبات نساء لتعبر عن وجهات نظرهن في قضاياهن.

إن نظرة الرجال إلى معالجة قضايا المرأة من خلال تراثنا المسرحي إنما هي نظرة شديدة التعقيد، «تتسم بالرجولية الأبوية

المسرحي مثلما فعلت «فاطمة رشدي» التي تشبهت بالرجال وقدمت أدوارهم وربما يعود السبب حسبما قالت د. نهاد صليحة إلى منظومة القيم الأبوية التي توارثها الرجال والتي جعلت الفن يعاني في مصر من الازدواجية والشيزوفرينية في النظرة إلى المرأة والتعامل معها، وأصبح الكباريه المكان والفضاء الوحيد الجسدي الأنثوي في مقابل فكرة المسرح المحترم الذي يقوم على الكلمة ويؤمه «ممثلون» «محترمون» و«مثلات» «محترمات» وبين صورة الممثلة المحترمة وصورة الراقصة الخليعة، انشطر فن الأداء المسرحي وأصبح هو الآخر بالشيزوفرينية (33) وعليه استمرت نظرة المجتمع إلى المرأة وإلى جسدها كسلعة متناسين قدراتها وطاقاتها الإبداعية على التعبير وهو ما دفع القائلين على الإبداع - خاصة في الغرب - على الانقسام إلى قسمين قسم يثير أحاسيس الرجال بمواقع الفتنة في جسد المرأة وقسم آخر يرى في إمكانات المرأة الجسدية - جماعة مسرح الهامش - القدرة على التعبير والإبداع باعتباره أداة فعل وابتكار، من الممكن أن يولد دلالات ومعاني يعجز عن تعجيرها من ينظرون إلى مفاتها وحسب.

معوقات الكتابة النسائية

تحرص مؤلفات «مسرح نصر» المرأة على تقديم موضوعات غالباً ما تتخذ الأبعاد الأيديولوجية منهجاً لها في محاولة لتحطيم نموذج المرأة

النسائية سواء في الأدب أو المسرح أن سيطرة الرجال على الحركة المسرحية والأدبية منذ الأزل أشاع نوعاً واحداً من المعالجات لا يمنح مثله للمرأة لأسباب منها عجز المرأة كقائدة خارج نطاق بيتها، وعجزها عن إقناع الحاضرين بإمكاناتها وفرض سيطرتها على شخصٍ أعمالها الأدبية والمسرحية تلك السيطرة التي لا تزال محل شك من قبل الكثيرين.

إن زوال معوقات الكتابة النسائية بشكل عام أمر مرجعه إلى قدرات النساء ومدى تمكنهن من إقناع الرجال أنهن لسن مثل الكائن الذي هبط على الأرض صدفة، عليه أن يصارع طوال الوقت، وفي النهاية قد لا يصل إلى حقه (38) على أن موجة التغيير التي اجتاحت العالم الغربي ووصول آثارها إلى منطقتنا العربية قد شهدت جوانبها الإيجابية الكثير من التجمعات النسائية، وإن كان هذا لم يكتمل بعد على نطاق المسرح، فلم نقرأ ونشاهد بعد عدداً من الكاتبات المسرحيات العربيات يعرضن بأنفسهن قضاياهن.

النقد النسائي Feminist Criticism

إن كون «مسرح نصرة المرأة» اتجاهاً درامياً جديداً يترتب عليه بطبيعة الحال أن يصحبه اتجاه نقدي جديد يسبق هذا الاتجاه، ويعاصره أو يسبقه في بعض الأحكام النقدية التي تتوافق مع بنية المسرحية النسوية فكرياً وأيديولوجياً وتقنياً، ذلك أن الناقد تيري إيجلتون Terrey

وهي كفيلة بأن تجعل النساء يعدلن من منظورها عندئذ تصبح المرأة أقدر على فهمه وفي ذات الوقت نقر بأن مسرح المستقبل الذي يضم عدداً أكبر من الكاتبات المسرحيات سيتضمن بالضرورة رؤية ومفاهيم جديدة (35).

إن هذه الدعوة التي أطلقتها كاتبات مسرحيات ينتمين إلى «مسرح نصرة المرأة» قد لاقت تأييداً على المستوى العالمي والمحلي في مجال الأدب، إذ تناولت الكاتبات من النساء مصطلح «أدب المرأة» أو «الكتابة النسائية» وهو أمر أثار نقاشاً من قبل بعض المتخصصين وتساءلوا هل «يوجد فعلاً أدب نسائي؟ هل تكتب المرأة بطريقة مختلفة عن تلك التي يكتب بها الرجل؟ هل يوجد وعي عند المرأة الكاتبة بأنها تستعمل لغة مختلفة؟» (36)

إن الدعوة إلى أدب نسائي تتلاقى مع «مسرح نصرة المرأة» فكلاهما إبداع يركز على المرأة ولعل المعوقات التي تواجه كلاهما تكاد تتفق في التوجه، ذلك أنه من الأسباب التي يتفق عليها القائمون على هذا الإبداع هو «غياب قضية الخصوصية في الكتابة النسائية ويعود ذلك إلى عوائق معرفية وتاريخية وسياسية يمكن تلخيصها في ضعف الخطاب النقدي الذي في غالبية يمارس من طرق الرجال والذي تحت ضغط أيديولوجية نكورية مركزية حاول أن يناقش الكتابة النسائية من منظور معايير المساواة على حساب الخصوصية» (37).

وهكذا يعتقد المهتمون بالكتابة

Egalton آثار قضية المدخل الجديد لقراءة نصوص تؤكد دلالة وأهمية صوت المرأة وظهورها فاعلة في الإبداعات المسرحية.

إن «مسرح نصرة المرأة» كظاهرة اجتاحت إنجلترا في سبعينات القرن الماضي وانتشار هذا المصطلح بعد ذلك في بلدان أوروبا وأمريكا ساهم بدوره في بلورة اتجاه نقدي جديد، «من أراد أن يتعرف على هذا النقد الجديد، الذي أصبح يؤدي دوره بالفعل حالياً، فسوف يجده في النقد النسائي-أي المنهج الذي يطلق عليه منهج نصرة المرأة Feminist Criticism فلا يوجد مشروع نقدي آخر جاهد بمثابرة ليجمع كل هذه الأهداف المتفرقة كما فعل النقد النسائي» (39) الذي يشغل فيه نقاده بالبحث وراء الإبداعات المسرحية النسائية وما تحمل من أيديولوجيات ليبرالية أو راديكالية أو مادية، ويذهب اهتمام القارئ على نظرية النقد النسائي إلى أبعد من فنون العرض، «فهي تأخذ في اعتبارها الجهاز الفكري الذي يبدع هذه الصورة للجمهور، وعلاقته ببنية الثقافة النابع منها وتقسيم السلطة فيها. أما مسائل خشبة المسرح والإضاءة والديكور والتمثيل والحركة، وكل أشكال العرض المادية فإنها تأتي في مرحلة تالية للإبداع الفكري، لتحديد شكله الفني ومعناه النهائي. كما تؤكد هذه النظرية أهمية اعتبار المتفرج بوصفه مشاركا فعليا في العرض المسرحي وفي تكون معناه» (40).

وفقا لنظرية العرض المسرحي النسائية المادية تتحدد ملامح النقد النسائي الذي يعول كثيرا على

المضمون الفكري وعلى التوجه الأيديولوجي فهو الذي يشغل اهتمام النقاد في محاولة التركيز على القضايا النسائية بشتى توجهاتها الفكرية مما يجعل بعض المعارضين لهذا الاتجاه يؤكدون أن الإبداع المسرحي النسوي وكذا النقد المسرحي النسوي يحصران على المضمون وهو ما يخشى منه تحول خشبة المسرح إلى منصة تعتيها المصلحات من النساء وتصبح الخطب والكلمات الرنانة هدفا تحرص عليه المثلثات من النساء، وهو ما يؤثر على جماليات العملية الإبداعية التي حدثت منذ البداية المضمون هدفا أوليا يليه بعد ذلك مسائل خشبة المسرح، لتعول كثيرا على الجمهور المشاهد الذي أصبح شريكا فعليا في العرض المسرحي وفي تكوين معناه، دون أن تجعل منهج تجسيد هذه القضايا المهمة مرافقا لهذا الإبداع.

مصادر النقد النسائي وموقف المعارضين

لا شك أن تطور الوعي النقدي منذ بدايات الربع الأول من القرن العشرين الذي صاحب طبيعة الحال تطور تقنيات الدراما، انعكس ذلك على المناهج النقدية السائدة، فأصبح النقد علما يمزج بين العلوم النفسية والاجتماعية وعلوم الرياضة وجانب الجبر، هذا إلى جانب تراجع المعنى الواحد والأحادي الذي ساد النظرية النقدية الأرسطية وترتب على ذلك أن اعتمدت النظرية المسرحية النسائية المادية والنقد المنتمي إليها على «آراء

نصرة المرأة» يسعى إلى طرح مضامين جديدة في إطار وشكل مسرحي جديد يهدف بطبيعة الحال إلى استحداث نظرية للعرض المسرحي تشكل تصورا جديدا في التعامل مع المرأة، كممثلة، في أسلوب جديد يمحي الصورة التقليدية للمرأة التي يخاطبها الرجال خطابا أنثويا ويستبدله بخطاب جديد يخاطب المرأة عقليا، إذا كنا على يقين من ذلك ونوافق هذا المسرح من منطلق هذا المنظور الأيديولوجي، فإننا بطبيعة الحال نرى هذا المسرح «مسرح نصرة المرأة» يدخل في إطار التجريب على مستوى النص والعرض - التمثيل والإخراج ساعيا إلى طرح رؤية جديدة للعالم، في توجه فكري وتقني هدفه تأسيس مسرح جديد يخالف النظرة التقليدية الاعتيادية للمرأة، وإن بدا ثائرا رافضا مسيسا، إلا أنه بطبيعة الحال سيصل بعد فترة من التجريب والإبقاء والاستبعاد لبعض عناصره ومن ثم اكتمال ملامح هذه النوعية من المسرح الجديد.

إن قراءتنا لنصوص «كاريل تشرشل» - كرائدة من رواد مسرح نصرة المرأة - تضعنا في حيرة لوهلة، إذ سرعان ما يسيطر علينا حالة من حالات التردد والقلق من نوعية الرسالة التي تود أن تطرحها المؤلفة من خلال أعمالها وهل هي حقا طبقا لما يراه رواد النقد الحديث والمعاصر قد غيرت أدواتها ووسائلها المجسدة لرسالتها، ذلك أن الشخصية المسرحية - خاصة النسائية - التي تحملها المؤلفة برسالة تسعى إلى طرحها اعتمادا على إمكاناتها قد تغيرت - من منطلق نظرية مسرح

ونظريات فرنسية متنوعة، متعلقة بالتحليل النفسي، مثل آراء ونظريات هيلين سيسسكي Helene Cixous وجوليان كريستيفا Julia Kristeva ولوس إيريجاري Luce Irigaray وكذلك تعتمد على استراتيجيات ديريدا التفكيكية، وتحليل ميشيل فوكو Michel Foucault للسلطة والجنس، وعلى مراجعات جاك لاكان Jacques Lacan للتحليل النفسي، ونظريات ما بعد البنوية (41).

مما سبق - ونظرا لتعدد مصادر النقد النسائي - واجه النقد النسائي موجه من الرافضين والمعارضين لهذه النوعية من النقد التي تسعى فقط لحشد جميع الآراء والنظريات النقدية الفرنسية المتعددة، دون أن تبلور منها نقديا واحدا يقدم رؤية نقدية حاضرة ومستقبلية تترجم بحق متطلبات هذه النظرية المسرحية، ولعل ذلك تشكل نتيجة خشية أصحاب هذا الاتجاه من النساء من موجة الرفض وعدم القبول التي يتوقعنها من الرجال، لذا فإن «تنوع مصادر هذه النظرية وتعددتها يمكن أن يكون قد أبعدنا جدا عن التجربة النسائية الشخصية التي كان من المفترض أن تتميز بها هذه النظرية النسائية، لذلك أصبحت محل نقد من الفروع الفكرية النسائية الأخرى، ومحل سخرية في الثقافة الشعبية، مما أضعف من فعاليتها (42).

نماذج تطبيقية «مسرح نصرة المرأة»

إذا كنا على يقين من أن «مسرح

السلبية التي عاشت بها في الماضي وترجع المؤلفة أسباب هذه الصورة إلى ظروف المجتمع وما عانتها المرأة من الفقر والجهل وعدم الزواج، هذا إلى جانب ما كانت تتعرض له بعضهن من صور الإذلال والقهر على يد الرجال حتى ولو كانت تتعرض على زوجها من شخص لا تريده.

إن هذه المسرحية لا تقدم صورة جديدة إيجابية مقترحة من قبل المؤلفة، بل هي طرح لصورة المرأة التي كانت، وما عانتها ولكن الجديد كما ترى المؤلفة أنها بعدت عن «صورة المرأة النموذج لتقدم المرأة الحقيقية بكل مشاعرها الخفية» (45) وعليه أثارت هذه المسرحية التي قدمتها فرقة «المونسترس رجيمنانت» أي «كتيبة الرعب» للنقاش حولها، هذا إلى جانب بعض أعمالها التي قدمتها قبل ذلك ومن أهمها مسرحية «النمل» The Ant ومسرحية «طائر النورس» The Sea-Gulls التي يكتنفها الكثير من الغموض وعدم المباشرة ولعل ذلك يعود كما يحدد محسن مصيلحي إلى «غموض نابع من اللغة ذاتها واختيار تشرشل للألفاظ، بحيث تترك مساحة واسعة للتأويل، وهي مساحة تساوي تأويل أسباب القدرة الإبداعية عند بعض الناس دون الآخرين، والنص الانجليزي الذي ترجمت عنه -كلام المؤلف- يستخدم IT كثيرا وهو ضمير يصح فيه التانيث والتذكير والهروب من التذكير والتانيث في ترجمة هذا الضمير إلى اللغة العربية مستحيل، كان لا بد إذن من تحديد مرجعية جنسية ونوعية لتلك الموهبة التي

نصرة المرأة - فهي صاحبة خطاب Discours تسعى إلى توصيله اعتمادا على كونها علامة بين علامات النص المسرحي، وتحمل رسالة تسعى إلى توصيلها إلى الجمهور فتصبح مرسلة لهذه الرسالة والجمهور مستقبل لها، وهناك قوى تساعد وتعارض وصول هذه الرسالة» (43) وهكذا عندما نعود نقرأ أعمال الكاتبة المسرحية «تشرشل» تتجسد أمامنا المفاهيم النقدية الجديدة، إلا أن أعمالها هذه تشير الدهشة - كما سبق القول - فعند قراءة مسرحية «القط فينيجار» أو «الساحرات» نجد أنها مسرحية لا تقدم أحداثا عصرية، بل أنها مأخوذة من واقعة تاريخية غير محددة الأحداث، الزمان هو القرن السابع عشر في إنجلترا حيث سمي هذا العصر بعصر السحر، على أن محور المسرحية ليس الساحرات ولا السحر، بل «السيدات اللاتي اتهمن بكونهن ساحرات، حيث أدركت أن السحر - هذا الكلام على لسان تشرشل - إنما وجد في كل العصور كوسيلة مقاومة للاضطهاد، إنه وهم لجأ إليه المذبذبون، وأن الساحرات كن مجرد كبش فداء، أدركت لأول مرة العلاقة بين الصورة السلبية للمرأة، وما بين صورة الساحرات في العصور الوسطى، واكتشفت أن كل السيدات اللواتي تمت إدانتهم في تلك الفترة كن على هامش المجتمع، فهن عاجزات فقيرات وغير متزوجات» (44).

وهكذا تركز هذه المسرحية على قضية المرأة وعلى طرح صورتها

صغيرة للغاية لمسافات صغيرة للغاية.

كليف: ولكن هذا جوهري. لا بد وأنت تفك تشعين بذلك.

فاليري: حسناً، نعم، يجب أن أعترف بذلك.

كليف: إنها الشيء التالي للطبيعة النووية. العقل هو مصدر طاقة المستقبل.

فاليري: إنه شعور مضحك أن تكون بهذه الأهمية.

كليف: لا تدعيهم يفررون بك. المهم هو كيف تستعملينها.

فاليري: أنا لا أحب عادة أن أقولها لأنها تبدو سخيفة أو دالة على الجشع، ولكن يبدو أحياناً أن العقل يستطيع فعلاً أن يحرك الجبال. أنت تفهم إنني لا أقول إن عقلي هو القادر، بل عقولاً كثيرة كثيرة، لو كانت هناك عقولاً كثيرة قادرة على القيام بها، وربما في المستقبل، لو كان صحيحاً سابقة لزمني، لو كان هذا ما سيؤول إليه البشر أو كان باستطاعة كل إنسان حقيقة أن يقوم به أصلاً (48).

وهكذا تثير المؤلف قضية العقل إلا أنني أراها تربطه بقدراته بالمرأة، غير أنها ليست متأكدة من قدرة عقل المرأة وحدها على تحقيق المستقبل، كون أنها تعتقد أنه من الممكن لعقل المرأة. كما هو حالها وقت كتابة المسرحية. أن يسبق الزمن، غير أنها لا تتوقع إمكانية استخدام المرأة لهذه القدرات العقلية. المؤلف والمؤلفة وفاليري. بل أن المؤلف ترجع القدرة العقلية إلى كونها خدعة أرادت بها فاليري أن تتظاهر بعجزها لكي تستحوذ على اهتمام الناس ويعتقدون أنها بالفعل خدعة.

تتمتع بها «فاليري» بطلية المسرحية (46).

إن غموض المسرحية إنما يعود إلى غلبة النقاش على حوار الشخصيات الثلاثة. فاليري - داي - وكليف. هذا الغموض الذي لا ينجلي إلا في نهاية المسرحية التي كتبت في شكل يقربها من مسرحيات الفصل الواحد، حيث نتعرف على الحدث الرئيسي الأوحده الذي كانت تقوم به «فاليري» من قبل وهو قدرتها على تحريك مقبض صغير يحرك آلة معقدة تطلق الألعاب النارية، وهو عمل تكسبت من وراءه «داي» مكاسب كبيرة، غير أن «فاليري» تتوقف عن العمل وتعرض للفشل وهو فشل أثار الكثير من التساؤلات لا يعرف مصدره، وهنا تتضح لنا قضية عمل المرأة كمبدعة وقدرتها على الاستمرار في الإبداع سواء كان في السيرك، أو في كتابة المسرح، لأن المؤلف أكدت من خلال النص على عدم اهتمام «داي» كثيراً بقضية التواصل بين المبدع وجمهوره، إنما تهتم بهذا اللقاء لرفع روح «فاليري» المعنوية، لعلها تبعد أفضل فتعطي عائداً أكبر. لكن المسرحية تأخذ اتجاهها مخالفاً لخط «داي».. للأسباب السابقة وغيرها، والتي سيحسبها القارئ من ثنايا النص، فضلت الميل تجاه النظر إلى موهبة «فاليري» على أنها موهبة التأليف والعرض المسرحي (47) وعليه نستطيع القول إن المؤلف في حيرة من بطلتها، بل لعلها في حيرة من نفسها، فهي تسأل عن العقل وعن كونه مصدر طاقة المستقبل:

فاليري: أنا فقط أحرك أشياء

المسرحية وكذا الحال للعروض المسرحية التي تشارك الفرق المسرحية المؤدية، عن طريق ورش العمل والتدريبات، باقتراحاتها مما يجعل هدف تشرشل في «مفردات العرض المسرحي والبناء الدرامي يعود إلى رغبتها الجامعة في عرض الصدام المحزن بين الفرد والسلطة، وعرض التفاعل والاختلاط في التجربة الإنسانية الخاصة والكون الاجتماعي الأوسع» (51).

إن تشرشل تسعى من وراء هذا التجريب إلى طرح صورة جديدة للمرأة صورة لا توظف من خلالها المرأة توظيفا تقليديا زخرفيا، يجعلها دائما تابعا للرجل، علامة دالة، يتحقق مدلولها من كونها في المركز الثاني للرجل، وهو ما دفعها إلى محاولة كسر هذه للصورة التقليدية، غير أن تحقق صورة جديدة للمرأة من منطلق رؤية مؤيدي ومناصري «مسرح نصر المرأة» لم تتحقق بعد، إذ لا تزال صورة المرأة من هذا المنطلق محل دراسة، وفترض وهو ما يؤكد لنا حقيقة لاشك فيها تتمثل في أن «مسرح نصر المرأة» نصا كان أو عرضا لا يزال في طور التجريب ولا نستطيع أن ندعي أنه اكتمل مثل اكتمال المبادئ التي وضعتها النسوة المؤيدات لحركة «نصرة المرأة» - Femi-nism المسمى «بالاتحاد النسائي لحركة نصر المرأة».

مما سبق بحثه، يمكننا تلخيص الجوانب التالية في صورة المرأة بين «المسرح النسائي» و«مسرح نصر المرأة».

١- إن قراءة صورة المرأة في النتاج

إن تشرشل تقرر حين انتهت من كتابة مسرحية «طيور النورس» أنها أصبحت عقيمة يساورها هذا الشك ويسيطر عليها وهو ما دفعها جاهدة لتقديم رد عملي على هذا الشك في ضمور أو انتهاء موهبتها بالمبادرة بكتابة مسرحيتين هما «المصلحون المغفلون» و«سحابة تسعة» (49) وهي تجارب مسرحية تدور في فلك التجريب على مستوى النص والعرض، فمثلا عند قراءة مسرحية «القط فينيجار» أو «الساحرات» المكونة من أحد وعشرين مشهدا مسرحيا لا تجد هذا التطور الدرامي بالمعنى التقليدي، إذ لسنّا أمام نص مسرحي يعرض لقضية تتطور تطورا دراميا في خط تقليدي، بل على العكس من ذلك فكل مشهد يكاد يكون وحدة تذكرنا بكتابات بريخت المسرحية حيث يبني النص على شكل لوحات متراصة متجاوزة من الممكن أن نقدم أو تؤخر في بعضها البعض.. هذا من ناحية.

من ناحية ثانية لا يلتزم المؤلف كثيرا بالمعنى الواقعي للزمن، فمن خلال مسرحياتها - سحابة تسعة مثلا - تلجأ المؤلف إلى التجريب على مستوى الزمن الدرامي بإجراء أحداث الفصل الثاني بعد مائة عام من أحداث الفصل الأول على الرغم من أن الشخصيات لا تشعر إلا بمرور خمسة وعشرين عاما فقط» (50).

مما سبق نستطيع القول إن تشرشل تعتمد في طرح قضاياها النسائية على تقنيات التجريب على مستوى كتابة النص وهو ما يجعلها تتخطى البنى التقليدية للنصوص

المادية، هذا إلى جانب تميزها بالصفة السياسية في طرق المعالجة.

6- إن «مسرح نصرة المرأة» لا يركز فقط على كون جمهوره من النساء أو الرجال بل يركز على ضرورة أن تتوحد وتتلاقى النظرة من أجل إحداث التغيير في ثوابت هذه العلاقات.

7- يسعى «مسرح نصرة المرأة» إلى ضرورة استحداث تقنيات فنية مسرحية تخالف ما استعرض في أذهان الناس عن صورة المرأة. كمثلة التي كان يزين بها المخرج خشبة المسرح.

8- أكد القائمون على نظرية العرض المسرحي «مسرح نصرة المرأة» على أهمية عنصر الممثل على خشبة المسرح الذي يأتي في الأهمية قبل الاهتمام بباقي العناصر الأخرى. وهو ما يؤكد على ضرورة نجاح الممثل - الممثلة في كسب تعاطف الجمهور ليحقق ركنا مهما في أبعاد هذه النظرية.

9- أكدت الدراسات المسرحية المعاصرة أن الكتابة النسائية تتعرض لبعض المعوقات التي تحول بين المرأة وبين نجاحها في اختراق هذا المجال خاصة ما يتعلق بضعف الخطاب النقدي عندها في ظل ممارسة رجالية لخطاب نقدي دفع النساء إلى التركيز فقط على معايير المساواة دون الاهتمام بخصوصية الخطاب النقدي.

10- واجه النقد النسائي موجة من الرفض من قبل بعض المسرحيين ودافعهم إلى ذلك أن النقد النسائي نقد أيديولوجي نذكرنا بالمؤيدين

المسرحي منذ المسرح الإغريقي وصولاً إلى نهايات القرن التاسع عشر «يندرج تحت مسمى المسرح النسائي الذي صورها كتابعة للرجل، تلاحق خطاه دون أن يعني وجودها أية دلالة على الاستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل وهذه هي الصورة السلبية التي سيطرت عليها النظرة الأحادية الرجالية.

2- تغيرت صورة المرأة في المسرح وصولاً إلى أيسن وشو حيث قدمت صورة إيجابية للمرأة القادرة على العطاء، المستقلة عن الرجل اقتصادياً واجتماعياً، بل أكثر من ذلك يتشبع لها بعض الكتاب من الرجال لاستحداث مصطلح جديد هو «المرأة الجديدة» ويرفضون صورتها السابقة السلبية ويطرحون صورة إيجابية بديلة تحقق لها مكانة ووظائف اجتماعية جديدة.

3- برغم ازدهار مصطلح «نصرة المرأة» واهتمام الكثير من الكاتبات والمخرجات بقضايا المرأة وصورتها في المسرح، إلا أن رفض النظرة الرجالية السابقة لا ينسحب على كل المسرحيات السابقة للرجال.

4- سعت الكاتبات المؤيدات «مسرح نصرة المرأة» إلى استحداث نظرية جديدة لقضاياهن النسائية تتخطى النظرة الدونية والمحدودية التي سيطرت على معالجات الرجال.

5- طرحت الكاتبات المؤيدات «مسرح نصرة المرأة» موضوعات جديدة يراها بعض المعارضين من النساء والرجال أنها أعمال مسرحية تلازمها صفة التحيز المستتر لقضاياهن دون النظرة الموضوعية

نقدية حاضرة أكثر من اعتماده على مصادر نقدية عديدة، لم ينجم بعد في تحقيق متطلبات هذه النظرية المسرحية النسائية.

١2 - لاتزال الأعمال المسرحية النسائية محدودة جداً ولم توفق بعد في اجتثاث النظرة السابقة إلى المرأة من جذورها وهو ما يقلل كثيراً من حجم النجاح المحدود الذي تحقق لفترة محدودة سرعان ما خلت الساحة المسرحية منه.

للمسرح الاشتراكي الماركسي الذي يحرص مبدعوه على المضمون الفكري بتوجهه الأيديولوجي هدفاً أولياً ثم تأتي بعد ذلك عناصر العرض المسرحي مما يخشى منه تحول خشية المسرح إلى منصة تعاليها المصلحات من النسوة.

١١ - يواجه النقد النسائي موجات من الرفض من قبل الفروع الفكرية النسائية الأخرى لعدم قدرته على بلورة منهج نقدي واحد يقدم رؤية

المراجع البحث

6. للمزيد راجع د. أحمد صقر: الشخصية النسائية في مسرح توفيق الحكيم، مجلة البيان، الكويت 2000.
7. د. نبيل راجب: الاشتراكية والجب عند برناردشو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص 122 - 123.
8. فؤاد دواردة: المرأة المفتصبة في مسرحيات صلاح عبدالصبور، مجلة المسرح العدد الخامس، السنة الأولى أكتوبر، 1981، ص 39.
9. د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 239.
10. سوزان أ. باسنت ماجواير: نحو نظرية لمسرح المرأة، ترجمة سناء صليحة، مجلة المسرح، العدد 58 - سبتمبر، ص 33.
11. محمد نورالدين أقباية: المرأة والكتابة، مجلة الوحيدة، السنة الأولى، يونيو 1985، ص 67.
12. كارمن بستانني: الرواية الفرنسية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 34، 1985، ص 122.

١. د. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2000، ص 58.
2. للمزيد راجع: ج. مايكل والتون: المفهوم الإغريقي للمسرح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998.
3. د. محمد هقرفخافة: دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة (د.ت)، ص 74 للمزيد راجع والتر كرافمان: التراجميديات والفلسفة، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 263.
4. منهم على سبيل المثال سترندبرج وروائع المسرحية الأنثى «جوليا» و«الأب» للمزيد راجع محمد توفيق مصطفى: مقدمة مسرحية الأنثى «جوليا» و«الأب» سلسلة المسرح العالمي، الكويت، 1970، ص 12 «حول المرأة في حياة سترندبرج».
5. كامل يوسف: مقدمة مسرحية بيت الدمية لهنريك إبسن، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1979، ص 19.

32. المرجع السابق، ص 65-66.
33. المرجع السابق، ص 67.
34. عندما تكتب المرأة للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 119.
35. المرجع السابق، ص 119.
36. رشيدة بن مسعود: استراتيجية الكتابة النسائية، مجلة عالم الفكر، المجلد الحادي والعشرون، العدد الأول، يوليو-أغسطس-سبتمبر، 1991، ص 119.
37. المرجع السابق، ص 126.
38. عندما تكتب المرأة للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 119.
39. نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 44.
40. التناولات النسائية للسياسة والمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 235.
41. المرجع السابق، ص 236.
42. المرجع السابق، ص 236.
43. للمزيد عن الشخصية المسرحية في المسرح المعاصر راجع د. سامية أسعد: الشخصية المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الرابع يناير-مارس 1988، ص 115 وما بعدها.
44. كاريل تشرشل: كلمة كاريل تشرشل حول مسرحياتها، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر، ص 140.
45. المرجع السابق، 1992، ص 141.
46. د. محسن مصيلحي: مشوار كاريل تشرشل واستراحة قصيرة، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر 1992، ص 123.
47. المرجع السابق، ص 1234.
48. كاريل تشرشل: مسرحية طيور النورس، ترجمة د. محسن مصيلحي، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر 1992، ص 134.
49. مشوار كاريل تشرشل، مرجع سبق ذكره، ص 123.
50. المرجع السابق، ص 124.
51. المرجع السابق، ص 124.
- Ellen case: Feminism & Theatre, Maemillan publishers, LTD, London, 1988, p5.
14. نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 34.
15. المسرح بين الفن والحياة، مرجع سبق ذكره، ص 56-57.
16. Feminism & Theatre, op. cit, p6.
17. نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 34.
18. جيل دوران: التناولات النسائية للسياسة والمسرح، ترجمة نورا أمين، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد 4 شتاء، 233-234.
19. المرجع السابق، ص 234.
20. نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 35.
21. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، نار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 13.
22. المرجع السابق، ص 273.
23. نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 38.
24. Feminism & Theatre, op. cit, p.111.
25. I bid, p. 127.
26. مشيلين وندرو: عندما تكتب المرأة للمسرح، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر 1992، ص 115.
27. المرجع السابق، ص 118.
28. التناولات النسائية للمسرح، مرجع سبق ذكره، ص 235.
29. نظرية العرض المسرحي، مرجع سبق ذكره، ص 285.
30. نحو نظرية لمسرح المرأة، مرجع سبق ذكره، ص 41.
31. المسرح بين الفن والحياة، مرجع سبق ذكره، ص 63.



المسرح العربي والمركزية الغربية

د. خالد أمين

كان المسرح العربي بالفعل مميزا بواسطة المغالطة التي تتمثل في الادعاء الأوروبي المتمركز فيما يخص انبعاث الادب المسرحي وهيئته. ولقد تم تحديد المسرح العربي تضافريا من الخارج⁽¹⁾، وتم تثبيته وإفراغه من محتواه فضلا عن إدراجه ضمن جدليات التنميط والتشبيء المميزة للرؤية المحدقة للآخر. وضمن الاستراتيجية الصراعية للخطاب الاستعماري، تم تجريب الآخر من خلال العربي باعتباره حملا ثقيلًا أكثر منه صنفا مختزلا وضعيفا. وفي الحقيقة، يقدم هذا الآخر نفسه باعتباره ذاتا متعالية، ويبرهن هومي بهابها Homi Bhabha في السياق ذاته على أنه وليس الذات أو الآخر، وإنما غيرية الذات هي التي تكتب في طرس الهوية الاستعمارية⁽²⁾. لقد انتشرت الاستراتيجية البلاغية للنفي والإلغاء الاختزالي غالبا بواسطة المستشرقين الغربيين (الإثنوغرافيين الفرنسيين فيما يخص المغرب) لتعيين الآخر العربي بما هو آخر ثقافي حجب حضوره واستعيعض عنه

«ليس هناك إلى حد الآن مسرح عربي، وإنما هناك مسرح مكتوب باللغة العربية»
(جان هاستينغ)

«ليس المسرح العربي فنا عربيا أصيلا»
(ه.أ. جيب)

داخل بلدان غير عربية. إن تأثير الغرب كما يؤكد ذلك جون ماير: «هو بمثابة ثقل يبرز تحته كل الكتاب العرب الذين اختاروا الكتابة في أنماط سردية مبتدعة من قبل الغرب ومن أجل غاياته» (3). يعتبر الأدب المسرحي، إذن، من بين الأشكال الأدبية الغربية التي أثرت على المثقف العربي عموماً والمغرب بخاصة على نطاق واسع. ويتم الشعور بثقل تأثير من هذا القبيل من خلال التبني العربي للأشكال التمثيلية غير المألوفة في بناء الثقافية.

لقد علل فعل التبني باعتباره وجهاً من أوجه الحداثة. ورغم ذلك، فإن حداثة من هذا القبيل لا تتطور باعتبارها علاقة جدلية أو محصلة استراتيجية للصراع الداخلي. لقد كانت جزءاً من الرغبة الغربية في احتواء الغيرية الثقافية العربية. وقد زرعت في الجسد العربي من الخارج. وبطبيعة الحال، كرسّت النخبة المحلية استبطان النماذج الغربية، وقد كتب بول بولز بخصوص مسألة الإلغاء الذاتي المنجزة من لدن بعض المثقفين المغاربة: «يتحدد اعتقادي الخاص في أن شعوب الثقافات الأخرى قد محقت ليس بسبب نتائج حضارتنا إلى حد كبير، وإنما بسبب الاختيار اللاعقلاني لنخبها المتعلمة، والكف من ثم عن أن يكونوا ذواتهم والتحول إلى غربيين» (4).

تكشف هذه الشهادة - الصادرة عن غربي كافح طيلة حياته من أجل أن يحرر نظرتة المحدثّة من أقنعة الاختلاف وأثر العيش في منفى مضاعف - عن عنف الحرف المجرب

بغياب ضاف و فراغ بغية تبرير التوسع المادي الاستعماري. من هنا، يفصح الغرب عن حضوره داخل وخارج الغرب في بنى وآهات العرب المستعمرين. في هذا الصدد، تتضمن شرعة التشيؤ والاستلاب الذاتي اختزالاً ذاتياً يتمظهر إجرائياً باعتباره يشكل نسقاً مفاهيمياً أو ضغطاً ممارساً على محاولات العرب، وضمنهم المغاربة لإبراز تجاريهم المسرحية. لقد أحدثت لحظات التشيؤ الناتجة عن الصدام مع المستعمر قطيعة بين التراث القديم والتقليد الجديد المستقى من الآخر الغربي، وتحدد دخول شكسبير وموليير.. من بين أعلام آخرين للمسرح الغربي إلى العالم العربي في لحظة القطيعة هذه. وتمثل أولى التفاعلات مع المسرح الغربي مرحلة استنساخ النموذج الأوروبي على الرغم من إمكان اعتبارها أشكالاً للمقاومة من لدن المستعمر بغية قلب النموذج المهيمن للآخر المستعمر.

من هنا، كانت الذات العربية مدعوة إلى تبني التقاليد المسرحية الأوروبية المتمركزة عبر وساطة المشاريع الاستعمارية الغربية فضلاً عن الفرق الزائرة (من سوريا ولبنان ومصر) دون أن تستخلص على الأقل في البدايات المبكرة ادعاءها للكونية ورغبتها في طمس البعد السياسي بتغليب البعد الجمالي، علاوة على علاقاتها الخاصة بالذات الغربية. ولعل ما يلتفت النظر أكثر من غيره في هذا الخصوص هو انتشار التقاليد المشار إليها باعتبارها مظاهر من استراتيجية توسع وانتشار الغرب

الدرامية في العالم العربي. أما بالنسبة إلى الذات العربية، التي سيجت بتأثير خطاب الآخر، فإنها قبلت بالفكرة التي تقضي بعدم امتلاكها نصا دراميا يمكن عده مرجعا ذاتيا في الكتابة، يسهم في تطوير كتابة للخشبة. ولقد عيّد هذا القبول الطريق أمام تفضيل الوسيط الآخر. ومن ثم، أضفى النموذج الغربي الأصل الدرامي لكل الكتابات اللاحقة، ولم تعد المحاولات العربية لإعادة تملك النموذج الغربي سوى ظلال أو زيادات سلبية لأوروبا.

وبالفعل، فإن غياب نص درامي عربي ذي مرجعية ذاتية يعتبر خدعة كبيرة تمثيلا لتأثير الرؤية الغربية المحدثّة والمراقبة. وقد تأسست هاته الخدعة على النزوع المتمركز ذاته الذي مارس هيمنته على المسرح الغربي منذ العصر المسرحي الأوروبي الأول (اليونانيون في القرن 5 ق.م.)، مروراً بالمسرحيات الروحية الوسطية والمسرحيات الأخلاقية لعصر النهضة، وشكسبير، وانتهاء بالمسرح الطبيعي في أواخر القرن التاسع عشر.. هذا التفوق المتمركز للتيلوس الدرامي على العروض المسرحية تعرض للخللة من لدن العديد من أعلام المسرح الغربي الحديث والمعاصر (برشت، آرتو، بيكيت، بواو، غرطوفسكي، باريا وآخرون) منذ النصف الثاني من القرن العشرين. ومنذ ذلك الحين تم تمثّل العرض باعتباره نصا في حد ذاته أكثر منه ظلا سلبيا للكتابة الدرامية باعتبارها مركزا. وينبغي أن نأخذ بعين

من لدن المستعمرين. ولقد أنتج المشروع الاستعماري نخبة محلية تتكلم لغة المستعمر، وكانت الأشكال الأدبية الغربية إلى جانب أخرى غيرها، إذن، مستضمرة من قبل النخبة المتعلمة المستلبة سلفا والمحتواة داخل الخطاب الغربي باعتبارها أجسادا طيبة متأهبة لإعادة استنساخ النص الغربي. ومنذ سنة 1847 إلى حدود سنة 1960، لم يستطع المسرح العربي الانفلات من التيلوس الغربي المتجلي في الأجهزة الغربية للكتابة الدرامية وصناعة الفرجة. كانت النصوص الدرامية مستمدة من الترجمات والاقتباسات من موليير وشكسبير، وكانت الأشكال الجينية للتعريب محاولات صادرة عن المشرق العربي الذي كان سباقا إلى التشبع بالمسرح الغربي بفترة طويلة. وفي السياق ذاته، كان النزوع إلى تعريف النصوص الأجنبية (النصوص المكتوبة، أو بالأحرى المعادة كتابتها، مع اللجوء إلى النص المغترب) ممارسة مشتركة، وكان ذلك تبنيّا عربيا لوسيط غربي رغم محاولة العرب إسقاط ذات باطنية؛ ذلك أنه في سياق الاستقاء من النموذج الغربي، تتغير الحياة والسرود في سياق سيرورتهاء (ماير، 178). لقد كانت هذه المرحلة مخصصة بإسهامات محلية من خلال إقراط متنوع في الإلغاء الذاتي وإضفاء الغيرية على الذات. بحيث أصبحت النصوص الغربية نموذجا لكل الكتابات؛ وهنا، وجد التمركز المنطقي مجددا سبيله إلى بنية وإعادة صياغة الكتابة

وعى مسرحي في الكتابة، وهو ما يجعل الكتابة لدينا استنساخا لنص غائب، هو النص الغربي بالضرورة، وذلك عوض أن تكون إضافة حقيقية وإبداعا جديدا، (ل) هذا النص المؤسس.. كيف السبيل إلى تحقيقه وإيجاده؟» (5).

إن غياب النص المؤسس الذي يحيل إليه برشيد لم يكن غائبا قبل تبني النموذج الغربي للممارسة النصية، وإنما كان بالأحرى محجوبا ومهمشا ومطرحا لفائدة النص الغربي. ولقد دشّن التفاعل العربي مع الوسيط الدرامي الغربي بواسطة الغزو النابليوني لمصر سنة 1789. وحينها، ألقى العرب أنفسهم مرغمين على اكتشاف تخلفهم في مقابل التقدم الواضح للغرب» (بدوي، 6). وقد شكل المسرح واحدا من الأدوات التي توسل بها نابليون في ادعائه استقدام الحضارة إلى مصر. ويكتب تويج محمد بكير في كتابه الموسوم: «شكسبير في العالم العربي»: «فيما يخص الفن المسرحي كما يعرفه الفرنسيون راهنا، فإنه قدم إلينا بموازاة استتلازاعات الحضارة الحديثة. وكان نابليون بونابرت من حمله إلى مصر بمعية البذور الأخرى لهاته الحضارة من قبيل: الطباعة والصحافة. كان ثمة رجلا للفنون الجميلة وموسيقيان لامعان ضمن بعثته العلمية، وقد قاموا بعرض المسرحيات الفرنسية في مصر لتسلية الضباط. وقد أسس الجنرال مينو مسرحا أطلق عليه اسم «مسرح الجمهورية والفنون»؛ لكن كل ذلك رحل مع رحيل الفرنسيين.

الاعتبار أن التقاليد الفرجية الغربية قد تمت بنينتها بواسطة التعارض الصارم بين الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي، وأن هذا التعارض قد جلي بواسطة البنية ذاتها للحضور أو التمثيل، الأصل والزيادة. وفي السياق ذاته، كانت التقاليد الفرجية العربية الأصيلة مقصورة من حقل المسرح في شكله الغربي، طالما أن هذه الصيغ لم تكن تتمثل الدراما باعتبارها نصا مكتوبا. وعلاوة على ذلك، فإن غياب خشبة مسرح عربية، أو بالأحرى بناية مسرحية. البناية المغلقة الشبيهة بالبنية الأوروبية. كرس القرار الغربي القاضي بأن العرب شعب من دون دراما أو مسرح.

من هنا، وارتباطا بالأبحاث الإمبريقية الغربية (التي أنجزت من لدن الأنثروبولوجيين الاستعماريين) والآنثروبولوجيين الاستعماريين) فإن العرب لا يتوفرون على كتابات درامية وخشبة مسرح خاصة بهم قبل اللقاء بالآخر الغربي. ورغم ذلك، تم تملك فكرة أن ليس ثمة وجود للكتابة الدرامية في التراث العربي من لدن النخبة العربية أيضا. وكمثال لذلك، يعيد عبدالكريم برشيد مؤسس المسرح الاحتفالي في المغرب إنتاج الخطاب الذي تبناه العرب بغية الحديث عن ذواتهم منذ اللقاء المهين مع الآخر؛ وهذا يعني أن ذلك قد تم منذ الغزو النابليوني لمصر الذي حدث عام 1789: «فيالنسبة إلى قضية النص، يمكن أن نشير إلى حقيقة أساس في المسرح العربي هي غياب النص المؤسس، أي غياب لا

بهالإسهامات اليهودية في المسرح العربي في القرن التاسع عشر: مسرحيات من الجزائر وسوريا دراسة ونصوص» بداهة قوية في خصوص نشر مسرحية دانيوس قبل عرض النقاش لـ«البخيل»: «يبدو واضحاً من خلال النصوص المنشورة هنا أن للنقاش سابقاً موجوداً في الغرب الأقصى للإمبراطورية العثمانية، وتحديدًا في الجزائر، واسمه إبراهيم دانيوس» (موريه وسادكروف، 16:). كانت المسرحية قد نشرت في الجزائر ثم أرسلت بعد ذلك إلى عضو في الجمعية الآسيوية في باريس، وكان قد جرى نكر مسرحية دانيوس في «الصحيفة الآسيوية» بتاريخ 17 غشت 1848 من قبل جول موهل: «قبل أن أترك الشعر العربي، يلزمي التشديد على فضول أدبي يتحدد في مسرحية عربية شعرية مسبوقة بعرض للوضعية، ولائحة لشخصيات، وفي الأخير دراما موزونة يبدو أن السيد دانيوس قد حاول من خلالها أن يقدم للعرب فرصة تنوq الفرجة والشعر المسرحيين» (موريه وسادكروف، 10-11).

تقدم مراجعة موريه دانيوس باعتباره رائداً في حقل الدراما في العالم العربي، وقد نظر إلى المسرحية باعتبارها محاولة لتحقيق الألفة بين العرب وصناعة الفرجة والشعر الدراميين. على الرغم من ذلك، فإن حقيقة كون دانيوس أبا للمسرح العربي الحديث لا يعني أن العرب لم يكونوا قد حققوا الألفة مع

وعلى الرغم من ذلك، لم يكن هذا الفن على الإطلاق عربياً» (6). تأسيساً على ذلك، يعيد برهان بكير إنتاج الدينامية ذاتها لحجب الاختلاف، خصوصاً في زعمه بأن الدراما لم تكن عربية على الإطلاق؛ إذ يمكن للمرء أن يلاحظ الحقيقة الدالة المرتبطة بالغزو النابليوني. وبموازاة الآلة النابليونية المتسلطة، كانت ثمة أيضاً أجهزة ثقافية وإيديولوجية.

لم يكن حضور ممثلين للفنون الجميلة في البعثة فقط جانباً مما نعت بمهمة التحضير، وإنما أيضاً أمارة على الغزو المادي للجسد الشرقي. كانت أشكال التملك العربية للنماذج المسرحية الغربية قد دشنت سنة 1847، وهو التاريخ الدال الذي تتم الإحالة إليه دائماً باعتباره نقطة انطلاق / قطيعة. وفي الوقت الذي يوجد فيه إجماع بين الأكاديميين العرب والغربيين، على حد سواء، على أن المسرحية العربية الحديثة الأولى وفق المنحى الأوروبي قد ظهرت في بيروت مع مارون النقاش، وهي (البخيل) فإن أي اهتمام أكاديمي لم يول بعد للمسرحية العربية الحديثة الأولى التي كانت قد نشرت في العالم العربي. وعتونت هاته المسرحية بوزنه المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق في العراق، وقد ألفها إبراهيم دانيوس، وهو يهودي عربي من طائفة السفرديم في الجزائر. ويقدم شنويل موريه وفيليب سانكرووف في كتابهما المؤسس للمسرحيات اليهودية باللغة العربية والمعنون

المعروف باسم الوصاف (مرويه وسادكروف، 22).

وتؤكد هاته التقنية التي استمدت من التراث العربي لخيال الظل أن الممارسة النصية لدانينوس كانت تراوح بين الذات والآخر. وبين 1847 وفبراير 1848، عرض مارون النقاش (وهو تاجر لبناني مسيحي) اقتباسه العربي لبخيل موليير. ومنذ تلك اللحظة، اعتبرت مسرحية النقاش نقطة انطلاق الأدب العربي المسرحي الحديث (وفق الفهم الغربي بطبيعة الحال). على الرغم من ذلك، فإن للنقاش سابقا في الجانب الغربي من الإمبراطورية العثمانية. يستلزم هذا المعطى الجديد أن «المسرح لم يكن متمكنا، فيما تم التفكير فيه أحيانا باعتباره المراكز الثقافية للعالم العربي في القرن التاسع عشر، وأعني بها مصر وسوريا ولبنان، وخاصة بيروت» (موريه وسادكروف، 2). لقد عرضت مسرحية النقاش «البخيل» من لدن بعض أفراد عائلته وشاهدتها نخب المجتمع اللبناني. وهي طبقة صاعدة مغربة وليبرالية منباعدة، وهي بكيفية ما صورة مشوهة للبورجوازية الأوروبية المتجذرة بعمق. لقد اعترف جانب كبير من نقاد المسرح الغربيين والعرب على حد سواء، خطأ بأن «بخيل» مارون النقاش تمثل الحضور المؤسس وبداية المسرح العربي، ويعتبر مصطفى بدوي لحظة نموذجية حين يذهب إلى القول: «إن المسرح العربي الحديث مستورد من الغرب. لقد استعير مباشرة وبكيفية واعية في حدود منتصف القرن التاسع عشر

فن العرض قبل ذلك. وهذا يدفعنا إلى القول إن مراجعة موريه تنهض على أساس الزعم الأوروبي المتمركز القاضي بسيادة الجنس. كانت مسرحية دانينوس قد ذكرت أيضا سنة 1850 في المجلة السنوية للأدب: «يفصح ما هو جديد كلية، فيما يتعلق بالإبداع العربي، عن حضوره في هاته المسرحية الشعرية المؤلفة من لدن السيد دانينوس، وهو مترجم بالمحكمة المدنية في الجزائر العاصمة، وهي معنونة بـ«نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريباق في العراق»، وهي بطبيعة الحال هجئة أوروبية وهي في جميع الأحوال متعلقة بالقصائد الدرامية القديمة» (موريه وسادكروف، 11). من هنا، اعتبرت مسرحية دانينوس بمثابة المسرحية العربية الحديثة المكتوبة بواسطة اللجوء إلى الوسيط الغربي؛ فهي هجئة أوروبية بحكم أن بناءها ينتمي إلى ثقافتين مختلفتين.

يمكن للمسرحية، إذن، أن تعتبر محصلة الفضاء الثالث، وهو الفضاء الهجين للمستعمرة. وتعتبر حواراتها الموسيقية المحتكمة إلى الآليات الشعرية باطراد إحالات غير معروفة من ألف ليلة وليلة وكشف الأسرار لعز الدين بن عبد السلام المقدسي» (1279 / 678 بكير، 13). إن للمسرحية مرجعية محلية علاوة على احتكامها إلى وسيط غريب. وللمسرحية أيضا مقدمة، وهي لائحة من الشخصيات والإرشادات للمسرحية: تتضمن المقدمة خلاصة مجملات للمسرحيات كلها، ويمكن أن تقرأ من لدن الشخص

من لدن الكاتب اللبناني في بيروت، مارون النقاش، وبعد عقدين من الزمان من لدن الكاتب المصري في القاهرة يعقوب صنوع» (7).

تعتبر شهادة بدوي غير المدركة لوجود دانينوس شهادة واضحة في خصوص بدايات التبني العربي للنموذج الغربي. ورغم ذلك، كان من شأن قراءة متأنية أن تضع تجربة مارون النقاش باعتبارها علامة على البداية في العالم العربي موضع مساءلة طالما أن هاته البداية تمثل القطيعة أكثر من كونها نقطة انطلاق للتقليد المسرحي. إنها قطيعة بين مرحلة الأحداث الفرجوية المحلية التي كان من الممكن أن تضفي عليها الدينامية من الداخل، ومرحلة جديدة من التقليد والمحاكاة التي سوف تتأخر لمدة مائة سنة أو أكثر. وبطبيعة الحال، تختلف درجة التقليد من مسرحية إلى أخرى من خلال استراتيجية «التكييف»؛ ولكن الوسيط يبقى دائما غريبا. ففي مفتتح عرض «البخيل» الذي تم على خشبة مرتجلة في منزل مارون النقاش، وشاهد من لدن شخصيات مهمة، قدم كلاما دالا يعترف بالمصادر الغربية للإلهام، يصف النقاش مسرحيته بكونها «مسرحا أدبيا ونهبا أوروبيا مصاغا في الأرض العربية» (8). من ثم، وبما أن الوسيط الأوروبي، فإنه ينبغي أن تعاد نمذجته في أفق تكيفه مع الذوق العربي، وهو الذوق الموجه بواسطة العادات المحلية للأحداث الفرجوية الاحتفالية والحرّة (من قبيل: الحكواتي والسامر الشعبي وخيال

الظل إلخ، في المشرق، والحلقة وسيد الكتفي ولبساط ويولود، إلخ في المغرب. إن مسرحية النقاش الأولى، إذن، متشعبة بوصل متمرکز بالنموذج الغربي باعتباره حضورا، وإن وصلا من هذا القبيل يتجلى وفقا لما يلي:

1- إن النص اقتباس من مسرحية البخيل لموليير.

2- كان عرض المسرحية متمثلا داخل حدود البناية الإيطالية مع مستلزماتها المصطنعة، الجدار الرابع الذي يفصل بين الخشبة والجمهور.

3- نخبة من الجمهور الذي يعتبر سلفا متضمننا داخل النسق الغربي باعتبارها بورجوازية محلية صغيرة تدعي الحداثة (9). وتمثل حقيقة كون دانينوس يهوديا والنقاش مسيحيا وصنوع يهوديا أيضا مفتاحا مهما في سياق الفهم الكامل لهذا التبني غير الخاضع للمساءلة للنموذج الغربي الذي كان قد رفض من لدن العرب المسلمين في لقائهم الأول بالتراث اليوناني خلال حقبة الحكم العباسي. لقد كان العرب النصارى واليهود أكثر ميلا نحو الاستقاء من الغرب من إخوانهم المسلمين. وتعرّض العلة في هذا الفعل إلى طبيعة الإسلام وشريعته التي تلح على الحفاظ على الهوية الإسلامية. من هنا، نتساءل: لماذا رفض العرب الدراما اليونانية في أول اتصال لهم بالآخر الغربي؟ ولماذا رضي الشعب ذاته بالوسيط الغربي بعد انصرام زمن طويل؟

- Frantz Fanon, in Alan Read (ed.), *The Fact of Blackness* Frantz -1
Fanon and Visual Representation, London: Bay Press, 1996: 116.
- 2- Homi Bhabha, "Remembering Fanon", in *Forward to Frantz Fanon*, Black Skin, White Masks, London: Pluto Press, 1986: XV.
- 3- John Mair, *Desert Songs: Western Images of Morocco and Moroccan Images of the West*, Albany: State University of New York Press, 1996: 178.
- 4- Paul Bowles, *Their Heads are Green and their Hands are Blue*, New York: Ecco. 1984: VIII.
- 5- عبدالكريم يرشيد، المقدمة، ضمن عبدالرحمن بنزيدان: أسئلة المسرح العربي، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1987، ص: 33.
- 6- Twajj Mohamed Baquir, *Shakespeare in the Arab World*, Michigan: Ann Arbor, 1973: 28.
- 7- M. M. Badaoui, *Early Arabic Drama*, 7.
في السياق ذاته، يقول فاروق عبدالوهاب: «في سنة 1948، جلب شباب من بيروت يدعى مارون النقاش المسرح الفرنسي (والى حد ما المسرح الإيطالي) القريب وادخله إلى العالم العربي بواسطة كتابة وإنتاج المسرحية العربية الأولى وفق النموذج الأوروبي، وهي «البخيل» (Modern Egyptian Drama) Ontology, Chicago and Minneapolis, 1974: 18). يؤكد محمود منزلاوي أيضاً أن سنة 1947 تؤشر إلى المناسبة التي قام بها مارون النقاش وبعض أفراد عائلته بإنجاز العرض في منزله الخاص» ضمن (Arabic Writing Today: Drama, Cairo, American Research Center in Egypt, 1977: 18). ويقول محمد الخزاعي إن «فن المسرح أو بالأحرى الأدب المسرحي كما هو متمثل راهنا، كان غائبا لأمد طويل، إلى حدود سنة 1847، حيث أنجز المسرحي العربي الأول محاولة تجديدية بكتابة وإخراج مسرحية متأسسة على النموذج الأوروبي، ضمن (The Development of Early Arabic Drama 1847 - 1900: 1) إضافة إلى هؤلاء الأكاديميين المرموقين من العالم العربي الذين يؤكدون أن مسرحية النقاش هي المسرحية العربية الأولى، هناك مثقفون عرب آخرون يتبعون الإجماع العام حول هذا المنطلق الخاطيء.
- 8- Marun Al-Naqqash, quoted by Mohammed Al-Khozai, *The Development of early Arabic Drama 1847 - 1900*, London and New York: Longman, 1984: 23.
- 9- تؤشر مسرحية مارون النقاش الثانية «أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» إلى محاولة لتخليص مسرحه من التأثير الغربي. على الرغم من ذلك، تعتبر هاته المحاولة فشلا كاملا.



التعليمية عند « بريشت »

إيقاظ الحس والوعي الجماعي

• د. وائيس باندك

يرتبط المسرح التعليمي عند بريشت (1898 - 1956) ارتباطاً وثيقاً بالمرحلة التاريخية وبما تحتضنه من أحداث سياسية واقتصادية وبالتالي اجتماعية فمن المعروف « أن بريشت كان قد كتب أهم مسرحياته التعليمية ما بين عامي 1929 و 1933، أي في الأعوام التي بلغ فيها المسرح الاشتراكي المبكر قمة تطوره في ألمانيا، ولاشك بأن هذا التطور لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان انعكاساً للتطور التاريخي آنذاك.

ودخل المضمون من كل قيمة وكان هذا التسطيع يتنامى بتنامي الهزات التي كانت تسببها الأزمة الاقتصادية للمسرح تلك الأزمة التي كانت من أقوى الأزمات التي واجهت أمريكا وأوروبا والتي أدت إلى اضطرابات هائلة في تلك الدول الصناعية، وتحديداً في ألمانيا إذ كانت الأزمة السياسية والاجتماعية تدنو من نقطة الانفجار وبريشت بوصفه كاتباً ملتزماً كان يبحث عن الوسائل الأكثر فعالية والأكثر ملائمة التي تمكنه من استخراج مواهبه ومعارفه. وكانت المدارس ونقابات العمال والأحزاب السياسية توفر الأرضية الأكثر غنى، ومن أجل جماعات كتلك الجماعات كانت توضع المؤلفات الموسيقية التي

فتنتيجة للأوضاع الاقتصادية العالمية وما أصابها من تردد كان لابد أن ينعكس هذا على الوضع الثقافي بشكل عام والمسرح بشكل خاص. لقد أدركت الأوساط الامبريالية التي سعت إلى الاسراع بتقوية الفاشية - مدى تأثير الحركة الثقافية العمالية - وبشكل خاص المسرحية المرتبطة بالحركة الثورية على خلق وعي ثوري لدى الطبقة العاملة، فعملت على سد أبواب المسارح الكبرى أول الأمر في وجه كتاب المسرح الثوريين والقريبين من المواقع البروليتارية بعد أن فشلت معهم محاولات الامتصاص الكلية وما كان هذا الفشل إلا نتيجة لما يعانيه المسرح البرجوازي من التسطيع الشكلي

الثوريون أمامهم سوى الحركة العمالية وقرق الهواة، فتوجهوا إليها وربطوا مصائرهم بمصائرهما. إذ في هذا التوجه لن توجد مساومات مع الجهاز المسرحي الموجود ولكن هذا أدى - وخاصة نتيجة فقر هذا المسرح الجديد - إلى دفع الكتاب الثوريين نحو الملائمة بين تقنيات أعمالهم وبين الوسائل البسيطة لهذه الفرق.. والبحث عن سبل درامية جديدة تنصب الجسر بين خشبة المسرح الجديدة والجمهور الجديد.

إن البحث عن سبل درامية جديدة جعل بريشت ينطلق إلى التراث المسرحي العالمي ليستقي منه ما يناسب مسرحه الجديد ويؤدي إلى التواصل الذي يبتغيه، ومن المؤثرات الهامة التي اعتمدها المسرح التعليمي نجد مسرح «النو» الياباني والذي كان «من أهم المؤثرات على بريشت على الصعيد الفني». إذ كان يعجبه لأنه كان يقدم المسرحيات اليابانية التقليدية في حين خال. وفيما يكون أداء الممثل مؤسلباً ووجهه مقنعاً أو خالياً من أي تعبير. أما عناصر الديكور فقليلة ولها دائماً دلالة مباشرة.. هذا بينما يكون الموسيقيون وهم قليلو العدد والكورس مرثيين فوق الخشبة وصوت الممثل يتبع منحني شاعرياً، هو بين اللغة المحكية، واللغة المغناة، والصوت يشتغل مثل آلة موسيقية، وفي بعض الأحيان كان ممثل النو يتوجه بجديته مباشرة إلى الجمهور ويقاطعه الكورس.. أما كل حركة مسرحية فتجري على شكل طقوس وذلك ضمن نوايا تعليمية

عُرفت باسم (الموسيقى الوظائفية والموسيقى الجماعية). في تلك الأزمة ومن الرغبة في حلها ولدت مسرحيات بريشت التعليمية، وهي إذ كانت تكتب من أجل الممثلين أنفسهم، كما من أجل المتفرجين كانت تمثل مرحلة بالغة الأهمية وإن تكن قابلة للنقاش من مراحل تطوره. أما دور المسرحية التعليمية فيمكن في تحريض كل هؤلاء الذين يشاركون فيها على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة في آن معاً والمبدأ الذي تقوم المسرحية عليه، هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن التي تحمل دروساً حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية، وتغوص أصول المسرحيات التعليمية بعيداً في الزمن، حتى أيام اليسوعيين، الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعاية الكاثوليكية، أما في زمننا المعاصر، فإن الانطلاقة بدأت مع حركة (دونا وشنفن وبادن بادن للموسيقى الجديدة). أما أهدافها الأساسية فتكمن في:

1- إثارة شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية.

2- إيقاظ الحس الجماعي والوعي الجماعي.

3- أو كما يقول بريشت: التعليم عبر التعلم.

وبشكل آخر، كان لابد من مخرج جديد والانطلاق نحو آلية تحمل وفهم جديدين يكسران الأطار المسرحي البرجوازي السائد ونتيجة لهذا الوضع الناشئ عن تنامي حدة الصراع الطبقي لم يجد الكتاب

تعامله مع المسرح في تلك الفترة العصبية من تاريخ المانيا، جعله، وهو الاشتراكي أولاً والشيوعي أخيراً ينظر إلى هذا الشكل الفني المسمى مسرحاً، نظرة تمكنه من توظيفه لغير غاية التسلية، بل لأكثر من غاية التسلية، وعلى الرغم من تمييزه بين هذه التسلية وبين العلم إلا أنه لا يراهما على حدي النقيض بحيث لا يجتمعان في عمل مسرحي.

إن بريشت لم يكن مجرد مجرب في هذا الفن، وإذا كان قد ارتكز على أسس تجريبية في أعماله التعليمية فإنما كان لهذه التجربة أهداف يمكن لمساهما من خلال أعماله التي كتبت في هذه المرحلة، إنها تكشف أصراره على وضع الواقع على الخشبة ومناقشته وصولاً إلى الحكم بضرورة قلب هذا الواقع وتغييره ذلك أن روايته لما هو سائد من قوانين الأعراف والأخلاق إنما هو مصنوع ومكسّر لغاية واحدة تتمثل في خدمة صانعيها. لقد فرض الحكام على المحكومين قوانين الأخلاق والأعراف التي تعكس مصالح هؤلاء الحكام وتحافظ على امتيازاتهم وسلطاتهم حتى أضحت هذه القوانين الأخلاقية بمرور الزمن لدى الطبقات الدنيا قوانين وأعرافاً أبدية شرعية وتوارثتها الأجيال.

لذا كان لا بد من إعادة البناء الفكري وفي طابع تعليمي لا يقبل القوانين والأعراف والبداهيات السائدة. لقد حاول بريشت أن يعكس إمكانية تغيير هذا الواقع في كل أعماله، ويظهر على أنه قابل للتغيير، بالإضافة إلى تقديم

محددة. إن بإمكاننا أن ندرك بسهولة، السبب الذي جعل لذلك النوع من الدراما تأثيراً قوياً على بريشت، بل بإمكاننا تقريباً أن نصل إلى حد القول بأن مسرحيات بريشت التعليمية ما هي إلا دراما من نوع النور نُقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا وفيها حلت الجدلية الماركسية محل الايديولوجيا البوذية وذلك لأن العالم الذي تتوضع فيه مسرحية تعليمية ما، هو عالم العلم الحديث وأساسها الأخلاقي هو الاقتناع بأن العمل هو أفضل من الإحساس أما هدفها فهو التعليم لا الترفيه، إن تطوّر المسرحية التعليمية على يد بريشت، هو تطوّر أعماله الأخرى. أما خطها السياسي والاجتماعي فمصار مع مجرى السنين، أكثر تحديداً لينتهي به الأمر إلى الخط الشيوعي الصريح.

تتوضع مركات بريشت التي استند إليها وهو يقدم على هذه المرحلة بوضوح من خلال كتاباته، حيث الانطلاق من نظريته إلى المسرح على أنه الشكل الفني القادر على استيعاب أي موضوع يصب فيه وهو غير عاجز عن تقديم مواضيع تهّم الطبقة الدنيا من المجتمع، ويمكن من وضع واقع هذه الطبقة على مشرحة البحث والمناقشة، لقد أراد بريشت مواضيع مختلفة لغايات مختلفة، والمسرح قادر على تحقيق تلك الرغبة ويمكن أن نجد في هذه المرحلة أنه قد أصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعاطلية والقمع وتجارة المواشي موضوعات للعرض المسرحي. إن

البرجوازية وزعما يخفي سعي القلة إلى السيطرة.

وترتكز المسرحية التعليمية على أشكال وأسس محددة تقريبا، فالمتتبع لتسلسل المسرحيات التعليمية يجد أن موضوع المسرحية يستمد شكله المسرحي من الموافقة خلال المواجهة بين الشخصية الفردية والجوقة. فالجوقة التي يحاسب الفرد امامها تمثل المرجع الاجتماعي وإذا كانت الجوقة تمثل في المسرحيات القصيرة الموافقة فإنها تأخذ في المسرحية التعليمية «الاجراء» أو «القرار» ملامح سياسية ملموسة كجوفة مراقبة تمثل الحزب الشيوعي.

هذه المرحلة التعليمية كانت ضرورية لكي يتخذ مسرح بريشت الملحمي أبعاده الكاملة إذ فيما بعد امتزج نقد الفرد بنقد البنية البرجوازية. فالنقد الاجتماعي يتطلب نقدا للفرد وهذا ينقلب بدوره إلى نقد للمجتمع بحيث لا يمكن الفصل بين الاثنين ضمن العملية الجدلية، والتي كانت الأساس والمنهج المتكامل لمسرح بريشت في قمة مسرحه «المسرح الجدلي» لذا كان المسرح التعليمي ذا أهمية في تطور اعمال بريشت وكما يقول رولان بارت عن خطاب تلك المرحلة «انه يأخذ طابع احيائي بعثي «يبني نقدا يهدف إلى الحد من حركة حتمية الاستلاب الاجتماعي» أو ابطال الايمان بهذه الحتمية» فالأمور الباطلة في هذا العالم، كالصرب والاستغلال، يمكن علاجها وزمن الشفاء يمكن ادراكه».

مفاهيم جديدة تتناسب مع مصلحة الغالبية المسحوقة في هذا المجتمع، مع التأكيد على أن المسرح قبل كل شيء هو فن وإن ما يقدمه من معرفة يجب أن لا يُلقى على المتفرج بفضاظة لا تبرير لها مباشرة ومهما بلغت كمية المعرفة العلمية التي يتضمنها العمل الفني فإن هذه المعرفة يجب أن تتحول إلى فن.

تعود بدايات هذا الشكل الفني المسرحي الجديد إلى مسرحية «رجل برجل» عام 1926 إذ نجد بها بوادر الاتجاهين النقيدين اللذين سيهيمنان في السنوات التالية على أعمال بريشت المسرحية: نقد المجتمع البرجوازي الذي تتحول أوبرات بريشت ساحة له، ونقد للفهوم البرجوازي الفرد، الذي يمارس فيما أطلقت عليه تسمية المسرحيات التعليمية.. في تلك المسرحيات يختفي المجتمع البرجوازي مؤقتا من حقل الرؤية، بذلك يتخلل بريشت أيضا عن الفن المسرحي القائم على الاستفزاز العنيف، بدلا من ذلك يصل الآن السعي لعرض ما تتطلبه الجماعة من الفرد وتقديم أمثلة على السلوك الايجابي أو السلبي المأخوذة من الحالات المتنوعة من الصراع الطبقي لجمهور عمالي أو اعطاء دروس موضحة للتلاميذ في اتخاذ القرارات المناسبة للحالة، اضافة إلى ذلك تدور كل المسرحيات التعليمية تقريبا حول المشكلة، الموافقة وانخراط الفرد في التنظيم، بريشت يعتبر مفهوم الفرد وفكرة تحقيق الفرد لذاته التي تُعلم هنا بقسوة، جزءا من الايديولوجيا

1. فريدريك أوين بريخت حياته وفنه وعصره - ترجمة إبراهيم العريس - بيروت ابن خلدون 1981.
2. برتولد بريخت - نظرية المسرح الملحمي - ترجمة جميل نصيف - بيروت عالم المعرفة.
3. فالتر هنيك - الدراما الحديثة في ألمانيا - ترجمة عبده عبود - دمشق وزارة الثقافة 1983.
4. رولان بارت - مقالات نقدية في المسرح - دمشق وزارة الثقافة 1987.
5. قيس الزبيدي - مسرح التغيير - مقالات (اختيار ومراجعة) - دار ابن رشد 1983.
6. عدنان رشيد - مسرح بريشت - بيروت - دار النهضة العربية 1988.
7. مجلة المسرح والسينما - العدد / 1968/85 - القاهرة.

الوظيفة السيمائية للممثل في العرض المسرحي:

من البسد المباكي إلى البسد المارث

د. محمد العماري

يعد الممثل عنصرا جوهريا لا غنى عنه في العرض المسرحي . فقد يوجد عرض بدون مؤلف أو مخرج أو تقنيين، لكن لا وجود لعرض بدون ممثل . وحتى في العروض التي تعرض فيها الدمى، شأن مسرح الدمى، أو الظلال، في مسرح الظل، فإنه يحضر بصوته على الأقل. فالممثل إذن هو عماد العرض المسرحي، وضامن وحدته وتلاحمه.

وبمجرد ما يعتلي الممثل خشبة، يتحول إلى علامة. بل يصبح منتجا للعلامات وحاملا لها؛ يؤلف بينها، ويجمع شتاتها، ويحولها إلى خطاب له معنى ودلالة. فهو كما يقول «فلتروتسكي» (veltrotsky) وحدة دينامية تحول كل ما يحيط بها إلى

المؤلف ← المخرج ← التقنيون: مصمم الأزياء،

مهندس الإنارة، المسؤول

عن السينوغرافيا.. الخ

المتلقى / الجمهور → الدور / الشخصية → الإنسان / الممثل

خطاطة التواصل المسرحي

توازيها ثلاثة أساليب مختلفة، وهي:
- المرحلة الإغريقية القديمة، وكان التمثيل يقوم فيها على المواجهة، أي كانت هناك شفرة مشتركة بين الممثل والمتفرج تجعل إيماءة أو حركة أو لباساً.. تدل مباشرة على حالة أو شعور أو فعل من حالات ومشاعر وأفعال الشخصية.

- وتتزامن المرحلة الثانية مع صعود اليورجوازية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بأوروبا؛ وفيها كان التشخيص يقوم على المحاكاة السيكلوجية والتوهيم. بمعنى أن الممثل يحاول الاندماج في الشخصية، حتى يتهيأ للمتفرج أنه أمام مشاهد واقعية منتزعة من حياته اليومية؛ فيتجاوب بالتماهي مع الشخصية، وقد بلغ هذا التصور ذروته مع المخرج الروسي «ستانيسلافسكي» (Stanislavsky).

- أما المرحلة الثالثة فممثلها عدد من المخرجين الطليعيين أمثال «برتولد بريخت» (B. Brecht) و«أنتونون آرطو» (A. Artaud) و«جيززي كروتوفسكي» (J. Grotovsky) وغيرهم. وقد ألح هؤلاء.. ومن منظورات جمالية وإيديولوجية متباينة.. على ضرورة تجاوز التوهيم والمحاكاة السيكلوجية، والنظر إلى الممثل باعتباره عارضا (performer) أشبه ما يكون بالراقص (3).

وإذا كان أسلوب المرحلة الأولى قد اندثر في المسرح العربي منذ القديم، فإن الأسلوبين الثاني والثالث مازالا قائمين إلى اليوم، وهو ما يجعلنا نقصر الحديث عليهما فقط.

تبرز هذه الخطاطة الموقع المفصلي للممثل في العرض. فهو يقع في نقطة التقاطع بين سلسلتين: سلسلة الإعداد، التي تتضمن مشغري الرسالة المسرحية؛ وسلسلة الإنجاز التي يظهر فيها وكان الممثل هو المرسل الوحيد، لأن المرسلين السابقين لا يظهرون على خشبة. معنى هذا أن الممثل يقوم بدور الوساطة بين أقطاب التواصل المسرحي. وهي وساطة واعية وفاعلة ومبدعة (2)، لأنها تتطلب القدرة على التركيب وإعادة التشفير. وليس بمقدور أي كان أن يقوم بهذه الوساطة، وإلا لكان كل الناس ممثلين، ولما عد الممثل فنانا، فالتمثيل يتطلب «موهبة» ومؤهلات ذاتية ووظيفية، لعل أهمها القدرة على الإبداع من خلال «لغات الجسد»، والوصول فيها إلى مراتب البلاغة والبيان. وهو أمر لا ينال إلا بالدرية والمران، وبشحن الذاكرة الحسية والشعورية.

هكذا نخلص إلى أن الممثل يقع في صميم الظاهرة المسرحية. فهو صلة الوصل بين النص الدرامي ونص الإخراج والجمهور. ومن ثم وجب أن يكون هو المدخل الضروري لأي دراسة سيميائية للعرض المسرحي. إن أهم وظيفة يضطلع بها الممثل في العرض هي تشخيص الدرامية، وعرضها أمام الجمهور، وقد اختلفت أساليب التشخيص وخلفياته الجمالية والإيديولوجية من عصر لآخر، ومن مدرسة لأخرى، ويمكن التمييز عموماً بين ثلاث مراحل

١. حول سيميائيات الجسد:

إذا كان بالإمكان التخلي عن مفهوم العلامة في الحديث عن دلالة الجسد؟ ألا يشكل فرض مفهوم العلامة على الدلالة الجسدية فرضاً لخطابات نظرية اختزالية على الجسد، تقوم على تصورات فلسفية مثالية؟ وإذا كان القاسم المشترك بين كل أنسقة الدلالة هو قيامها على علامات، ألا يمكن تصور دلالة تستغني عن مفهوم العلامة، وعن مفهوم الوحدة الدلالية؟

إن الجسد لا يصبح علامة إلا إذا اخترقته المقصديات الدلالية. وتنبغي الإشارة إلى أن هذه المقصديات ليست منسجمة ومتراتبة بالضرورة، وأنها ليست واعية وإرادية دائماً، تستهدف متلقياً بالضرورة، وتستجيب لانتظاراته وتوقعاته. فهي، وإن كانت دالة، فإنها لا تندرج دائماً في مشروع تواصلٍ واعٍ بين مرسل ومتلقٍ، وفي هذا الإطار يمكن طرح قضية العلامات الطبيعية الصادرة عن الجسد.

إن كل هذه القضايا تصب في إشكالية نظرية ومنهجية كبرى هي: هل ينبغي أن تستلهم سيميائيات الجسد النموذج اللساني، فتستعير مفاهيمه وإجراءاته المنهجية؟ أم عليها أن تصوغ مفاهيمها وإجراءاتها الخاصة، تبعا لخصوصية موضوعها؟

الواقع أن استفادة سيميائيات الجسد من اللسانيات أمر محتوم، بحكم تقدم البحث اللساني، وبخاصة في الإحاطة بموضوعه. فبإمكان سيميائيات الجسد أن تستعير من

إن ملاحظة الجسد وسلوكاته في الحياة الاجتماعية، وبوره في علاقات الإنتاج والتبادل القائمة في المجتمع، توضح أنه يشكل أداة توظيفها أنسقة علاماتية متعددة ومتباينة: علامات اللغة في علاقاتها بالصوت وبالعناصر النغمية، العلامات الإيمائية والسلوكية، الأوضاع الجسدية، علامات الزينة، علامات اللباس، العلامات الخارجية التي تشير إلى الشرط الاجتماعي، العلامات ذات الدلالة القانونية والمؤسسية، العلامات الفنية التي يمكن أن يحملها الجسد كالأوشام... فالجسد إذن يقع في منطقة التقاطع بين العديد من الشبكات العلاماتية التي تحده، وتوصله إلى مادة بصرية أو سمعية أو شمعية دالة... والسؤال الذي يطرح هو: كيف السبيل إلى تنظيم هذا الحقل السيميائي الشاسع الذي يعدم التجانس؟ هل بالإمكان بناء نسق من العلامات الجسدية، مؤلف من عدد محصور من الوحدات، وخاضع لمجموعة مضبوطة من القواعد التاليفية، تتحكم في إنتاج مختلف الملفوظات التي ينشئها الجسد؟ ألا تحيل سيميائيات الجسد على نسق أحادي البعد. بتعبير «بينقينيست»، يملك دولا بدون مدلولات. مثلما هو الشأن بالنسبة للجسد الطقوسي rituel، أو يملك بالمقابل مدلولات بدون دوال، شأن الجسد الراقص؟ بل يمكن المضي بعيداً، والتساؤل عما

اللسانيات مثلاً مفاهيم عامة، كمفهوم العلامة ومفهوم مستويات التحليل ومفهوم النسق... وهي مفاهيم غدت اليوم أدخل في مجال السيميائيات العامة منها في اللسانيات. أما استنساخ النموذج اللساني، فلن يؤدي إلا إلى إعاقة البحث السيميائي في مجال الجسد. فالبحث في الدلالة الجسدية عن تفصيل مزدوج، أو عن وحدة دلالية دنيا، من شأنه أن يزعج بسيميائيات الجسد في طريق مسدود. ولعل هذا هو ما جعل بعض الباحثين يفتحون البحث في سيميائيات الجسد على حقول معرفية مجاورة كالأنثروبولوجيا والإثنولوجيا والسوسيولوجيا وعلم النفس... (4).

2. أنساق التعبير الجسدي:

يستعمل الإنسان أنساقاً علامتية كثيرة في التواصل، تختلف من حيث طبيعتها وتركيبها وقدرتها على التعبير والتبليغ... وتحظى اللغة الطبيعية و«لغات الجسد» بأهمية خاصة داخل هذه الأنساق، إذ تشكل الوسيلة الأكثر تداولاً في التواصل الإنساني. وإذا كانت اللغة الطبيعية هي الأنسب للتعبير المنطقي ونقل المعلومات والحقائق حول العالم، فإن «لغات الجسد» هي الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحاجات النفسية والمشاعر والانفعالات والاتجاهات.. ومن ثم فهي تعكس التفاعلات اللاشعورية بين المتخاطبين أثناء التواصل...

و«لغات» الجسد جذور عميقة في التاريخ البيولوجي للإنسان. ذلك بأن كثيراً منها أشبه ما يكون بالاستجابات الغريزية اللاشعورية، وقد تطفن لهذا الأمر علماء الأحياء منذ وقت مبكر. فقد لاحظ «تشارلز داروين» في مؤلفه الشهير «التعبير عن الانفعالات عند الإنسان والحيوان» (The man and animals expression of emotion) سنة 1872 أن الكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استشفافها من نزعاتنا السلوكية. فشد الأسنان شداً محكما وقبض اليد يدلان على استعناد واضح للاشتياك والقتال؛ وبذلك فهما يدلان على الغضب. وشبيه بهذا التكشير؛ فهو مستمد من الاستعداد للعض والتمزيق، ومن ثم فهو إشارة بدائية دالة على التهديد والترهيب... ويعبر عن الاضطراب والقلق بالحركات العصبية غير المستقرة... وهي تعكس حاجة الجسم إلى الاستئثار العامة، وإلى التيقظ، للبحث عن حل لمشكل مطروح... (5) ولعل هذا هو ما يفرض الاهتمام بهذه الأنساق العلامتية في دراسة فنون الأداء، ومن ضمنها الفن المسرحي.

يحظى جسد الممثل في العرض المسرحي بأهمية خاصة. فإضافة إلى حضوره للموس على خشبة، فهو يشتغل باعتباره علامة، بل يصبح أداة لإنتاج علامات متنوعة ومختلفة، بفضل مظهره الخارجي، وحركاته وسكناته... وقد جعل بعضهم هذا الحضور المادي للجسد سمة مميزة

من جانب الجسد المحاكي القائم على نظرية التوهيم كما صاغها «ديدور» في القرن الثامن عشر في كتابه الشهير «مفارقة الممثل» (Le paradoxe sur le comedien)، وطورها المخرج الروسي «ستانسلافسكي». وهناك من جانب آخر نظرية الجسد الراقص أو العارض (Performer)، كما نظر لها مخرجون طليعيون أمثال «برتولد بريخت» و«انتونان أرتو» و«جيرزي كروتوفسكي» وغيرهم.

3-1. الجسد المحاكي؛

يقوم هذا التصور على اعتبار الجسد.. بهيئاته وحركاته وإيماءاته وأوضاعه.. دالا المدلول خفي هو مشاعر النفس وانفعالاتها المختلفة. فكل أنفعال يناسبه تعبير جسدي خاص وسحنة محددة؛ أي أن هناك علاقة آلية بين حركات النفس وتعابير الجسد. وليست هذه العلاقة اعتباطية، بل سببية وحتمية؛ لأن الانفعال يولد التعبير، والعكس بالعكس (7). وما دام الأمر كذلك، فلكي ينتج الممثل التعبير (الدال) المناسب، يتحتم عليه تمثيل الإحساس بالانفعال (المدلول) الذي يوازيه، أي الاندماج في الشخصية التي يريد تشخيصها، والشعور بما تشعر به، وكلما كان هذا الاندماج ناجحاً، إلا وتوفق الممثل في السيطرة على جسده، وتطويعه لغاية التواصل، وتحويله إلى علامة فنية (مقصودة). إن الأمر يتعلق إذن بوجود شفرة

للفرجة المسرحية. فإذا كانت بعض الأشكال المسرحية تستطيع الاستغناء عن الكلام (شأن البانتوميم)، فليس هناك نوع مسرحي يستطيع الاستغناء عن جسد الممثل، فحتى المسرح الإذاعي كثيراً ما يحتاج إلى تقديم معلومات وبيانات حول السمات الجسدية للشخصيات، وحول حركاتها وإيماءاتها...

3- جسد الممثل باعتباره علامة، من المحاكاة إلى العرض

يشكل جسد الممثل.. شأنه في ذلك شأن أشياء العالم الطبيعي.. علامة، حتى قبل دخوله لخشبة المسرح. فهو يستطيع أن ينتج انزياحات اختلافية دالة تنبئ منها الدالة، سواء أنظر إليه باعتباره كتلة ثابتة، أم باعتباره جهازاً متحركاً (5). وتتضاعف هذه القدرة الدلالية للجسد في المسرح، إذ إنها تفيض منه لتغمر كل ما يحيط به من أشياء على خشبة. بمعنى أن جسد الممثل «يسمى» كل ما يوجد حوله، كما أثبت ذلك نقاد مدرسة Prague في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين.

فعندما يدخل الجسد إلى المسرح يصبح جسداً مسرحياً (Theatralise) وتختلف كيفية مسرحته هذه تبعاً للجمالية المعتمدة في العرض المسرحي. ويمكن التمييز عموماً.. في المسرح الغربي الحديث.. بين توظيفين متباينين للجسد، تناسبهما نظريتان جماليتان. فهناك

قارة تضمن التناسب بين الانفعالات والتعبير الجسدية، ليس أمام الممثل إلا استيعاب علاماتها، لكن ما هي الخلفيات التي تتأسس عليها هذه الشفرة؟

إن أول خلفية تقوم عليها هذه الشفرة هي التسليم بإمكانية معرفة دواخل النفس الإنسانية، والخلفية الثانية هي إجماع الناس على هذه المعرفة. وتتجلى الخلفية الثالثة في التسليم بانعكاس النفس على الجسد بكيفية آكية (8) وليس بخاف ما تعرضت له هذه الاعتقادات من هزات عنيفة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لاسيما بعد شيوع أفكار «فرويد» (S. Freud) وتصوراته حول النفس الإنسانية. وبهذا بدأت الشفرة انفعال / تعبير تفقد مصداقيتها، وبدأ التساؤل حول الشروط والبيئات التي تسمح لجسد الممثل بالدلالة في السياق المسرحي.

2.3 - الجسد العارض:

انطلاقاً مما سبق، بدأ الجسد في العرض المسرحي مع مطلع القرن العشرين يستقبل شيئاً فشيئاً من خدمة الإيهام، ويتخلص من سلطة المحاكاة وهيمنة النص والحوار. ولم يعد مجرد دال يبلغ محتوى سيكولوجيا أو خلقيا، بل أصبح علامة تدل على ذاتها بالمقام الأول. يقول «كروتوفسكي» في هذا الصدد: «على الممثل ألا يستعمل جسده ليعبّر حركة روحية أو نفسية، بل عليه أن ينجز هذه الحركة

بجسده. وفي هذه الحالة تغدو الحركات مبدعة وأصيلة. أما تمارين الممثل، فإنها تنحصر في إنتاج انفعالات (أو أحاسيس) انطلاقاً من مهارة الجسد وحسن تدبيره» (9).

فبعدما كان الممثل في المسرح الكلاسيكي البورجوازي يلعب وظيفة مرجعية بالأساس، أصبح في العروض الحداثيّة يلعب «وظيفة استعراضية» (Performant function) (10). ولا يعني هذا أن الممثل الكلاسيكي لم يكن يلعب هذه الوظيفة، وأن للممثل الحداثي قد تخلى نهائياً عن الوظيفة المرجعية، بل يتعلق الأمر فقط بالتغليب والهيمنة.

فالوظيفة الاستعراضية في المسرح الكلاسيكي كانت حاضرة، لكنها كانت مقموعة ومضطهدة لصالح التوهيم والرغبة في خلق أثر الواقع (L'effet du reel). لكن بمجرد ما يزول الرقيب، أي حين يفشل اندماج المتفرج في حكاية المسرحية وتماهي مع شخصياتها. تطفو هذه الوظيفة على السطح، وتعلن عن تمرد لها. يقول «جان ألتير» (J. Alter): «عندما ننظر إلى العلامة الإنسانية التي تقوم مقام «هاملت» (Hamlet) على خشبة، فإننا ننظر إليها باعتبارها ممثلاً يؤدي دوراً، أو باعتبارها شخصاً اسمه «لورانس أوليفييه» (Lowernce Olivier) وستختلف الوظيفة الاستعراضية اختلافاً كبيراً بناءً على اختيارنا، لنأمل الممثل أولاً. إنه يبدو لنا - وهو يمثل - عبارة عن مجموعة من الإيماءات والأوضاع الجسدية

نشوة عند رؤيته إلى درجة الإغماء، وتعتمد «قوة الحضور» هذه على الصفات الذاتية للممثل، كالجاذبية الجنسية. مارلين مونرو مثلاً، أو بناء الجسم. آرنولد شوارزنيجر مثلاً. أو الثقة الفائقة بالنفس. همفري بوجارت أو جمال الصوت. بافاروتي، وكما تؤدي «الكاريزمية» إلى الشهيرة، فإن الشهرة بدورها تؤدي إلى «الكاريزمية» (12).

ولا يخفى أن كثيراً من المتفرجين يرتادون قاعات العرض المسرحي ليس بغرض استهلاك حكاية، وإنما لرؤية ممثلهم أو ممثلاتهم المفضلة. فهم يشبعون من خلاله أو من خلالها متعة جمالية أو استيهامات جنسية أو فضولاً.. (13) بل إن بعض المتفرجين يشترطون في ممثلهم المفضل صفات جمالية جسدية تستجيب لأذواقهم. ولا يتوانى المخرجون في الاستجابة لهذه الرغبة، ويبدو هذا بوضوح في مجال السينما.

وجماع القول، إن جسد الممثل في العرض المسرحي ليس دالاً لمداول تخيلي وحسب، بل هو وجود مادي شاخص على خشبة، يلتفت النظر بحضوره وإيماءاته وحركاته وصوته؛ ويمارس على المتفرج جاذبية خاصة؛ ويلعب وظيفة استعراضية ظاهرة؛ كما هو الأمر في المسرح الطليعي، أو خفية، مثلما هو الشأن في المسرحين الكلاسيكي والبورجوازي، تحقق للمتفرج لذة لا تقل أهمية عن لذة التخيل، سماها الناقد البريطاني «مارتن اسلين» M.Esslin بـ «الآثر الإيروتيكي» (14).

والتغيمات، التي نتعرفها باعتبارها تخدم الوظيفة المرجعية. على أننا بالمقابل. لا ندرکها كذلك، أي باعتبارها إيماءات أو أوضاعاً جسدية وتنغيمات، إلا عندما تفشل في أداء هذه الوظيفة، أي عندما تفقد الصلة بالمرجع لسبب من الأسباب، فنعود إلى دوال الخشبة، ولا سيما إلى الممثل الشاخص أمامنا في الآن هنا» (11).

ولعل ما يؤكد قيام الممثل بهذه الوظيفة حتى في المسرح الكلاسيكي، هو أننا نستطيع الحكم على طريقتة في الأداء، وتقويمها انطلاقاً من معايير تحصلت لدينا شيئاً فشيئاً، ونحن نتابع العروض المسرحية. وحتى السينمائية. ولعل هذه الوظيفة الاستعراضية أو الإنجازية هي التي توفر للممثل سبل النجاح والشهرة. وتغذي الشهرة بدورها تلك الوظيفة (لنتأمل مثلاً توظيف الممثلين في الإشهار والدعاية، شأنهم في ذلك شأن الأبطال الرياضيين).

إن الممثل يجلب معه إلى خشبة مجموعة من العلامات المرتبطة بكيونته الخاصة، والمتجذرة في وجود الجسدي، ويظهر هذا الأمر بوضوح في الممارسات المسرحية القائمة على النجومية. فالممثل النجم يمارس على الجمهور جاذبية خاصة، فيضيف للعرض دلالات إضافية من قبيل «الشهرة» و«البراعة» في الأداء... ويمكن أن تصل هذه الجاذبية أحياناً إلى «الكاريزمية» (charisme، بحيث ترى أقراداً من الجمهور يصرخون في

الهوامش:

- J. Alter - Performance and -- 10
Performance - in - Degres N 30 -
Bruxelles - p. 9.
11 - J. Alter - Performance and
performance - (op.cit) - p. 9.
12. جلين ويلسون سيكولوجية
فنون الأداء - مرجع مذكور - ص 102 .
J. Alter - Performance and -- 13
Performance - (op.cit) - p. 11.
14 - M.Esslin - The field of Drama
- Methuen Drama - Great Britain
1987 - p. 60.
D'apres E. stone - G. Savona -- 1
- Theatre as sign system - Rout-
ledge - LONDON and NEW
YORK - 1991 - p.102.
2 - Dominique Chateau - Notes sur
la fonction semiotique de l'acteur -
Degres N 30 - p.4.
3 - E.Astone - G.Savona - Theatre
as sign system - (op.cit) - p. 46/47.
4. ينظر على سبيل المثال:
Divid Le Breton - Sociologie --
du corps - Coll. Que sais je? Paris -
PUF - 1995.
- M.Bernard-l'expressivite du
corps-La recherche en danse - Par-
is - Sorbonne (Paris IV) - Iere ed.
1976.
5 سيكولوجية فنون الأداء - جلين
ويلسون - ترجمة شاكور عبد الحميد -
كتاب عالم المعرفة عدد 258 يونيو
2000 - ص 169 .
A.J. Greimas. Condition -- 6
d'une semiotique du monde naturel
- in Du sens - Paris - Seuil - 1970 -
p. 57.
7 - Franco Ruffini - Pour une semi-
ologie concrete de l'acteur - in De-
gres N 30 - p. 8.
8 - Franco Ruffini - Pour une semiologie
concrete de l'acteur. (op.cit) - p. 9.
9. أخذ عن الدكتور حسن المنيعيك
الجسد في المسرح (إعداد وترجمة) -
مطبعة (سندي) ط 1 - مكناس، المغرب
14. 1996 .

ثبت المصطلحات:

- تمفصل مزدوج

- دال

- سمية

- شفرة / تشفير

- علامة

- مترتبة

- مدلول

- ملفوظ

- مواضعة

double articulation

signifiant

semiotisation

Code/codification

signe

hierarchique

signifie

Enonce

convention

خلق شخصيات مسرحية فاعلة

بقلم: ديفيد كولين - ترجمة: نازك صبرة

(أعظم شيء عليك تذكره عن الحوار هو قدرتك على فعل الكثير الكثير بالقليل القليل جداً)

إن أحد أهم المكافآت في كتابة المسرحية تكمن في نحت ممثلين يبقون في الذاكرة أحب تلك اللحظات الرائعة في المسرح حين تشاهد الممثلين الذين اخترعتمهم يبدوون في تطوير خصوصيات ما تخيلتها قط لهم، يتغيرون بأساليب تجعلهم وكأنهم مستقلون تماماً أي يخلقون أنفسهم. ومع هذا لا نضمن مثل تلك اللحظات إلا أننا نستطيع أن نهئ الجو لهم باختبار تلك التقنيات التي تميزهم والتي تساعد على التقدم سريعاً في بث الأرواح في الأفراد المتباينين في مخيلتك.

حضورهم أو غيابهم بإحساس معين. أو يقلق الممثلين على بعضهم، مثل ذلك التعليق يكون صادقاً وبعضه لا يكون كذلك وجزء من دور الحضور وجزء من استماعتهم هو معرفة من يكون من.

وبما أن المسرحيات تكون مضغوطة في الزمان والمكان فالقليل يجب أن يعني الكثير لدرجة تستطيع رسم شخصية شخص بسطور قليلة من الحوار أو بعدد قليل من الحركات وستكون أنت سيد الاقتصاد الدرامي. ففي معظم المسرحيات الناجحة فإن مثل هذا الاقتصاد يفضح الشخصية والعالم المحيط بها بمسرحية مضمّنة. فالحوار هو وسائل اتصال في المسرح، وأول

فكيف تفعل ذلك؟ دعنا ننظر إلى ثلاثة شروط لخلق شخصية ما وهي: الكلام الشفاهي وغير الشفاهي وكل ما له علاقة بالموقف، ولخلق عالم درامي (مسرحي) عليك أن تكشف أفعته. يستطيع الروائي أو الكاتب المسرحي وصف الأفراد مطولاً، ليخبرنا من يكونون وماذا يشبهون، ماذا يفكرون أو يحسون، ولدرجة ما ماذا علينا أن نحس نحوهم، لكن على شخصيات المسرحية إزالة الأفعنة عن وجوههم وبسرعة. الممثلون يكشفون من يكونون خلال سلوكهم المسرحي أو من كلماتهم أو تفاعلهم مع الممثلين الآخرين ويحدث ذلك حتى في لحظات صمتهم الاستراتيجية، أو

هارولد بينتر Harold Pinter «الحضور للبيت» The Home coming
 فبعض الشخصيات تتحدث وتتحدث ولكن تأثر الحضور يكون ضئيلاً في مشروع قوة المسرحية، مثل هذا الثراث يمكن أن يكون مفيداً كعنصر لإثارة السخرية أو يمكن أن يكون شخصية يتصنع (تكلف) متكررة للإقناع أو لإخفاء شيء ما عن شخصيات أخرى وعن جمهور المشاهدين. حيث يصدق المشاهدون ما يقوله الممثلون على المسرح. ويمكنك استغلال سرعة التصديق هذه بطرق عدة، وإحدى هذه الخيارات الممتعة أن تجعل الشخصيات تكذب على نفسها وعلى شخصيات أخرى وعلى الجمهور وعلاوة على ذلك فإن الشخصيات التي تكذب يمكنها أن تقول الحقيقة أحياناً. وهذا موقف ناضج لاستغلال درامي. والشخصيات التي تكشف حقائق صغيرة تكسب ثقة الجمهور، وبعدها يمكنهم إخفاء الحقائق الكبرى التي تكتب عنها فعلاً حتى قرب انتهاء المسرحية. وسيسامحك الجمهور وسيسامحون الشخصيات والخداع. فهل لاحظت أن خطاب الجمهور أصبح أمراً شائعاً تماماً في المسرحيات المعاصرة؟ وهل لاحظت كيف تكون النتائج مختلطة؟ فإن كسب أحد شخصيات مسرحيتك ثقة المشاهدين، فتأكد أن على هذا الشخص أن يقوم بذلك. ولا نستعمل هذا التكنيك لمجرد أنه يبدو أسهل من وضع شخص بجانِب أخرى للقيام بمهام مختلفة، فمثل هذا الظهور يخدع الجمهور.

شيء يجب تذكره عن الحوار أنك تستطيع أن تفعل الكثير جداً بالشيء القليل، وعلى سبيل المثال خذ كوميدية توم ستوبارد المثيرة وعنوانها (ترافيسيتيز وكلمة Traves-ties تعني قلب الأشياء الجدية إلى صور هزلية) فعند نقطة في المسرحية يأتي الذكر على ثورة اجتماعية عالمية مرموقة فشخصية من موظفي السفارة البريطانية المخضرمين تتساءل «ثورة اجتماعية؟ نساء لا يرافقهن رجال يدخن في الأوبرا مثل ذلك الشيء؟» نضحك، لاحظتها نفهم من هي الشخصية، وطبيعة المجتمع الذي تنتمي إليه، وعدم فهمها التام لعالم متغير في تطرف. وهنا يقول لنا (ستوبارد) كل شيء يلزمنا معرفته في سطر واحد.

وبالاستناد إلى من يكونون وماذا يريدون، فالممثلون سيكون لهم استراتيجيات مختلفة للاتصال التعبيري. وفي مسرحية ديفيد ما ميت (فضيحة جنسية في شيكاغو) امرأة شابة بدأت لتوها علاقات حب ومعها حبيبها الجديد لأيام عدة، وعندما تعود لشقتها التي تشاركها امرأة أخرى بها، تخاطبها صديقتها بإيجاز قلبي: «مات نباتاتك». في تلك اللحظة السريعة نتعرف كثيراً على شخصية رفيقتها، وعلى علاقات النساء، وعلى مرور الوقت، وعلى المسؤولية المكانية، والغيرة والاستهزاء. وفي الأداء التمثيلي تكون تلك اللحظة مضحكة وصارمة. بعض الشخصيات لا يتكلمون كثيراً، ولكنهم أقوى بدرجة مدمرة (انظر إلى روث) في مسرحية

وكما تتطلب كل مسرحية فكل تغيير في الشخصية مسموح، طالما أن سلوكها يظل ثابتا وفي حدود المعايير التي تحددها لها، وتغيير عمر الشخصية أو درجتها الاجتماعية أو جنسها يمكن أن يؤثر إيجابيا على القصة وعلى الشخصيات الأخرى في المسرحية، وخصوصا إذا كان التغيير يجعل من الشخصية التي اخترت أقل تنميطا وأقرب إلى الحالة الطبيعية، ويعلي الرهان، هذه الظاهرة تتضمن أيضا إضافة أو حذف أو ترابط الشخصيات، فكل تغيير مثل هذا سيضطررك لمراجعة حوارك وربما إعادة تدقيقه، والعمل على تقوية ترابطه.

وفي الوقت الذي تثبت فيه شخصياتك شفاهيا بشخصياتهم المتضاربة وتتفرد في طرق التحدث لتتذكر أنهم موجودون ومرثيون على المسرح، وهذا ينتج مجموعة كلية من التحديات المختلفة - غير الشفاهية. وبما أنك تكتب من أجل عرض مسرحي فعليك أن تفكر بالناس وليس فقط بالكلمات المدونة على الصفحات أي تفكر بالاتصال غير المنطوق وبالتواصل بابعاد ثلاثة.

ولكن حذرا، ومع أن الكلمات مهمة، فإن العناصر المرئية، كالصمت والأصوات غير الكلامية يجب أن تكون كلها جزءا من استراتيجيتك كتابية مسرحيتك، فالكلمات تعبر فقط عما يحتاج الممثلون قوله، فغممة صوت الشخصية، لغة الجسد وما شابه من التعبيرات مثل الانفعالات التي يجب أن ترافق تلك المفردات بالتصاق، وهذا ما يسميه الممثلون «نصف النص».

وليس من الحكمة عادة أن تجعل شخصية ما أن تبين ثيمة مسرحيتك، وبدلا عن ذلك عليك التركيز على ماذا تريد الشخصيات، وعلى التصرفات التي تقوم بها لتوصليل قصدها، بعدها سيحصل المشاهدون على كل المعلومات التي تلزمهم لإدراك الثيمة كل حسب فهمه الخاص. حاول أن لا توضح شخصياتك دوافعها ولا دوافع الآخرين، فالمسرحيات التي يتحدث فيها كل ممثل رجلا كان أم امرأة ستبدو وكأنها أمضت سنوات من التأهيل النفسي بالوسائل السيكولوجية يميلون إلى أن يكونوا غير مؤثرين دراميا، لأنهم يؤدون الكثير جدا من عمل الجمهور، والقليل جدا من عملهم.

كيفية اختيار نمونجا من الاتصال الشفوي على نمودج آخر، تذكر أن عرض شخصياتك كقرفة أوركسترا كبيرة أو متوسطة أو حتى صغيرة فذلك لا يهم. فالكثير من «موسيقى» مسرحيتك تتأتى من تبادل وترابط الأشخاص وهم يتحدثون أو يتفاعلون، وهكذا فخلط أصوات المتحدثين مع الأصوات المختلفة والأنغام الخاصة المختارة تخلق نجاحا مسرحيا أو تومانيكيا. وبالطبع يمكن أن تكتب مسرحية يلزم أن تبدو فيها جميع الشخصيات متشابهة، فليكن ذلك! ولكن هذا الاختيار يجب ألا يتم ذلك دون حرص أو حسابات دقيقة. فاختيارك يجب أن يظهر تداخل الأدوار بين العقدة والشخصية والتوتر، بين فردية الأشخاص وبين المواقف التي يجدون أنفسهم بها. وهذا هو الهم دراميا.

وبعد قائمة أخرى من جولات عملها تتكرر «بعدها أبدا النهار» وبعد قائمة ثالثة تقولها ثانية وهكذا نصاب بالإرهاق. ندرك ونحس اعتزاز الشخصية بحياتها وفي نفس الوقت بالاضطهاد الذي تعانيه في موقعها، حتى ونحن نراها تقوم بأعمالها بسرعة وبكفاءة. فكلمات المسرحية وتصرف الممثل الطبيعي مترابطة لتخلق شخصية لا تنسى.

وعليك أيضا اعتبار اتجاهات علاقات الشخصية.. وماذا أعني بذلك؟ تحدثت طويلا عن الشخصية وكان كل شخص في المسرحية فرد متميز عن الشخصيات الأخرى، وأقل أو أكثر استقلالية منهم. لكن شخصيات الرواية يكونون أقل استقلالية حتى من الناس العاديين في الحياة الواقعية، وعلى أية حال مهما كانت قواعد العالم الدرامي التي خلقتها فالفرض هو أن تلك العلاقات بين الشخصيات تكون أكثر أهمية لحيوية المسرحية ولتقدم الحركة أكثر من خلال الشخصيات الفردية الذين نخلقهم واحدا واحدا كما يمكن أن يكونوا يوما ما.

ولتحاول التفكير في شخصوك مثني مثني، ثلاثة ثلاثة في تركيبة مثل مجتمعهم وبنفس الوقت كأفراد منفردين. فتستطيع خلق مجموعة أشخاص لها تصرفات قوى اجتماعية دون أن تكون واضحة جدا في ذلك، وبدون فقدان الفردية والشخصانية. وإن احتجت، فيمكنك تغيير توقعات المشاهدين للزمن، للفراغ، لوشائج الدم، السبب والأثر أو أي شيء آخر من تلك التي تؤخذ على أنها أمر

فما بين السطور يمكن أن يدعم ما قد قيل غالبا أو عارضه. وفي كل حالة ما لم يقل يمكن أن يكون أكثر أهمية للإقناع في مسرحيتك أكثر مما يشاهد أو يسمع.

في القرن الثامن عشر كان صامويل بيبايز Samuel Pepys مسجل الأحداث اليومية غالبا ما يكتب في مفكرته عن ذهابه للمسرح «ليسمع مسرحية»، أما هذه الأيام فلا نفعل مثل ذلك، بل نذهب لمشاهدة مسرحية، والفرق شاسع وخطير، لأن المشاهدة هي المصدقة بالنسبة للناس المعاصرين، لذلك ففي المسرح حيث العمل الكلي المرئي والمسموع يمارس ليكون مؤثرا، وكذلك الإنارة والأصوات غير المحكية كلها تستطيع المساهمة في فهم الجمهور للشخصية كقوة تأثير كلماتك، فعليك أن تقدر تماما ما يمكن أن يقوم به الاتصال غير المنطوق أو ما لا يمكن أن يؤديه للمساعدة في تحديد شخصياتك كيف يشون؟ لأي محطة إنذاعية يستمعون؟ هل الإضاءة يجب أن تجعلهم مسالمين أو أشراراً، هل يتجشأون؟ وهكذا.

يمكنك ربط الكلام المنطوق وغير المنطوق لتقديم شخصية بفاعلية أكثر مما تستطيع التعبير عنه بأسلوب لوحده. ففي مسرحية ماريا إيرين فورنز The Conduct of Life Maria Irene Fornes's Play «سلوك الحياة» خادمة محلية مستغلة في الأعمال المنزلية نتحدث لنا عن أمريكا اللاتينية الفاشية بينما هي مشغولة بأعمالها، وتذكر أشياء كثيرة تفعلها حالما تستيقظ مضيقا «بعدها أبدا النهار»

مفروغ منه. إنها متعة وتصحيح من المألوف التفكير في المسالك، وواحد من الأسباب التي تأخذ المكان الأول. وعودة إلى مسرحية كاريل تشيرتشيل (السحابة 9) Carl Churchill's Cloud 9 على سبيل المثال، هذه المسرحية المحتفى بها بحق تدمر الأفكار العامة بين كون الشخص في المسرح وبينه في العالم. وطريقة تشيرتشيل الاقتصادية جدا التي هي حقا مسرحية خيالية استطاعت فعل ذلك، تفجر أفكارا مستوحاة عن الجنس وعن عدم قابليتها للتغيير. وبوجود رجال يقومون بأدوار نساء ونساء يقمن بأدوار رجال، وجعلهم يتحاورون بتفاعل عال وبطرق مثيرة، فإن تشيرتشيل ينجز عملا دراميا ذا شأن معقد يتدرج من الوصاية الأبوية حتى التحكم الاستعبادي إلى العنف المحلي ثم المتعة الجنسية. والمسرحية

مبهجة لأن لدى كاريل تشيرتشيل الألمعية والاحتراف ليحول توقعاتنا عن الشخصية رأسا على عقب وبالتالي يجعلنا نحبرها. وربما لا تريد ولا تكون قادرا على استخدام كل تكتيك لتقديم شخصية تمر عليك، لكن مخزونك وتسلك بالطرق لجعل الناس يعملون مقيد بالتنامي، سواء كنت تكتب عن حقيقة حوض الغسيل في المطبخ، أو تقوم بتدبير سكتشات لكباريه المستقبل، أو روايات للأطفال أو أي شكل درامي يضع العنصر البشري على المسرح. تذكر أن التنوعات الواسعة لكشف تقنيات الشخصية هي لخدمة أغراضك. وإن لم تجد تقنيات معاصرة تقي بحاجتك، فعليك أن تكون متحررا في ابتكار أو إحياء تلك التي تخدم هدفك، وأي شيء يجعل شخصوك تعلق بالذهن. ولا تنسى فذلك يجعلك كاتب مسرحية أفضل.



«ليلة الثانية بعد ألف» لسليمان الحزامي

مسرحية لا تريد «الظلم في بلاد الخيرات»

● الدكتور عبدالرحمن بن زيدان

قصص وحكايات «ألف ليلة وليلة»، تراث عربي أصيل يحفل بجمالية السرد والحكي العجائبي، فيها تبرز عبقرية المتخيل العربي، وتبرز ثقافة التنوع في وحدة هذه القصص التي تبقى حكايات مغلقة على عوالمها، بلغتها، وبأساطيرها، وبلياليها، وبخطاباتها المشحونة بالمواظع والنصائح التي تتوج بانتصار الخير على الشر، والحق على الظلم والظالم، وتظل عالماً ساحراً بحكايات الغرام، ودروس التضحية، وبالفضائل الإنسانية النابعة من نزعة الخير التي تجيش بها نفوس الجماهير، وتظل عالماً ساحراً يستهوي الثقافات الإنسانية بهذا التنوع في حكي شهرزاد ووصفها، وسردها وتفعيلها لحياة الشخصوس كل ليلة قبل طلوع الفجر.

الخاصة إلى سمو وأساطير وتاريخ وتعاليم ونوادر وأخبار مسلمية تروى على عريستها الملك شهریار، الذي تقف به أمام الأبواب الموصدة، تفتحها كل ليلة على لعبة جديدة، وعلى متخيل جديد، تؤجل به مصيرها المحتوم.

بهذا أصبحت لعبة الحكي والتأجيل إمكانات حقيقية لمخيل رحب توظفه الساردة كحكواتية تنقلت من موت اللغة، وتحرر من

في «ألف ليلة وليلة» يتجدد الحكي بجديد الحكايات، ويقول هذا الحكي كلامه اللبّاح على لسان محرّكة الفعل والحكي والمتخيل في كل فضاءات هذه القصص حبا في شحن لذة الحكي بجمالية التشويق، وتأجيل الحل النهائي لكل قصة، وملء أفق انتظار شهریار بالمتعة المؤجلة التي تأخذ بلبه، وتطير به إلى أقاصي أسرار ومواضيع الحكي، في مجالس الشرب، والرقص وبيوت اللهو

للعالم وفق الخلفية الثقافية والحضارية والذاتية التي تحرك لغة المبدع في إبداعه، سواء أكان إبداعاً شعرياً أو روائياً أو مسرحياً.

بهذا تعتبر قصص وحكايات «ألف ليلة وليلة» خزاناً احتياطياً للكتابة الشعرية والروائية والمسرحية العربية، والعالمية، إليها يعود الكتاب لينقلوا مادتهم الأدبية ليفعلوا بها رؤيتهم المعاصرة لزمانهم وواقعهم، وإليها يعودون قارئين ومتفحصين وباحثين في تقنية تركيب الحكى والحوار لتجريب خبرتهم في كتابتهم، وهو ما صار وحياً للكتابة ومصدراً لها، لقيمتها الفنية وشهرته، وهو ما قام به في المسرح مارون النقاش حين كتب مسرحية «أبو الحسن المغفل» و«هارون الرشيد» واستوحى أبو خليل القباني مسرحياته من ألف ليلة وليلة وهي «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» و«هارون الرشيد مع أنس الجليس» و«الأمير محمود نجل شاه العجم»، وكتب أحمد عثمان «ثورة الحريم» التي استوحاها من أسطورة شهرزاد وكتب محمود وأصف «هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد»، وكتب علي أحمد باكثير مسرحية «سر شهرزاد»، وكتب عزيز أباطة مسرحية «شهرزاد» وكتب توفيق الحكيم «ألف ليلة وليلة» و«أوبريت علي بابا» و«خاتم سليمان» و«شهرزاد» وكتب محمود بيرم التونسي «ليلة من ألف ليلة» التي أخرجها زكي طليمات للفرقة المصرية

بوار الخيال، وجفاف التخيل، وهي في نهاية المطاف، انفلات من موت الساردة نفسها، وهو ما مكنها من أن تلعب دورين اثنين، الأول في بناء اللغة الممكنة لحكيها، وتركيب عناصر الحكى في خيالها، أما الدور الثاني فهدفه استدراج شهريار كي يدخل طقوسية هذه اللعبة، لينفعل بأحداثها أمام جمالية الساردة، وأمام بهاء لغتها التي هي سليل شعري الخيال لديها بهذين الدورين، وهي صورة لجمالها الذي افتتن به شهريار.

هذه القصص والحكايات، كنص مغلق على تعدد قصصه، وأحداثه، وشخصه، وأحداثه التي تدور في بغداد أو القاهرة، أو خراسان، أو الإسكندرية، وفي بلاد الواقواق، أو مدينة النحاس، لم تبق محكمة بهذا الانغلاق الفتان بعد أن شرعت الثقافات في محاكاته وتوظيف رموزه، لأن كثيراً من الروائيين والشعراء والمسرحيين العرب، عادوا إلى جمالية السرد والحكى في هذه القصص، وانتقوا منها ما يصلح علامات لكتابة أخرى توازن احتملها بين التراث والرؤية المعاصرة لهذا التراث، وذلك حين تكتسب الأجناس الأدبية حيويتها أثناء تحويل هذا التراث إلى زمن إبداعي مغاير في الحاضر.

وتعني المغايرة هنا -عصرنة هذه القصص، بتحويلها إلى لغة أخرى، وبناء أحداث أخرى، تعيد النظر في هذا التراث، وتبني عناصره ومفرداته بناء يعبر عن روح العصر، ويكتب عن زمن الكاتب، وينتج رؤيته الجديدة

للممثل والموسيقا في افتتاح موسم 49-50.. وهناك أسماء كثيرة عادت إلى ألف ليلة وليلة، مثل: عبدالكريم برشيد في مسرحية «عطل والخيل والبارود»، وسعد الله ونوس في مسرحية «رأس الملوك»، ونعمان عاشور في مسرحية «لعبة الزمن 2»، كما عاد إليها الروائيون مثل عبدالكريم غلاب من المغرب، وهاني الراهب من سورية.

سليمان الحزامي وتحيين التراث

وقد قام الكاتب المسرحي الكويتي سليمان الحزامي بالعودة إلى التراث في مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» التي أحضر فيها خبرة السرد والحكي وبناء شخصية «شهرزاد» و«شهبندر التجار»، وأعاد مسرحتها وأدائها في زمن افتراضي جديد تحركه وتبنيه المرجعية الثقافية للكاتب، وذلك حين راعى خصوصيات الكتابة المسرحية، وراعى المفارقات التي تحكم المرجعيات التراثية والدراما، وجعلته يقسم هذه المسرحية إلى عشر لوحات وزعها على أزمنة مختلفة تحيل على «ألف ليلة وليلة» وتحيل على بعض شخصياتها التراثية، كما تحيل على الزمن المعاصر، وتحيل على أماكن وشخص متخيلة لا توجد في النص التراثي (المقهى - ناجي - قاسم - حسن - خير اليهودي..).

هذه المسرحية، نعتبرها نتيجة حتمية لتراكم خبرة سليمان الحزامي في الكتابة المسرحية الكويتية، وهي

سيرة إبداعية لزمن إبداعي تقدم دلالاته وتحولاته المسرحيات التي كتبها من سنة 1971 إلى الآن، كتب فيها «مدينة بلا عقول» عام 1971، و«القادس» عام 1978، و«امرأة لا تريد أن تموت» سنة 1978، و«يوم الطين» عام 1982، و«بداية البداية» عام 1989.

والكاتب في هذه المسرحيات، وإن كان يسير بكتابته نحو تحيين التراث العربي في الواقع المعيش، أو يحاول استنطاق تناقضات الواقع العربي لكتابة خطاب دراميا، فإنه استطاع بكتابته المسرحية، أن يفك لغز الواقع بمفتاح التراث وبقناعه ومجازة، وأن يسقط هذا التراث على الواقع من أجل فهمه، وحين كان يستعصي عليه ذلك، يقوم بإنشاء لغته الخاصة داخل لغة التراث، ويضع للعلاقة بينهما قنوات للحوار من أجل التقارب، والحوار، والتعايش، والإفصاح عن معنى العلاقة التي تكونت في النص المسرحي الذي صار عنده درسا أخلاقيا في تعليم الدرس السياسي للحكام، بلغة التراث وكلامه ورموزه وقد عباه بمضمون الواقع.

لعبة الوظائف في متخيل المسرحية

يشغل متخيل «الليلة الثانية بعد الألف» على تنويع وظائف الشخصيات، بتنويع خطاباتها، ومواقفها، ومصالحها، ومبادئها وأزمنتها داخل التناقض الجوهرية الذي تعيشه المدينة المجردة التي لا تتحدد حدودها وزمانها إلا بهذا

المسرحي، نلغي أن «ناجي» كان الشخصية الأكثر حضوراً في أزمنة النص، وكان الأكثر تأثيراً في مسارات الأحداث، وكان الفاعل الأكثر حكمة في حل ما تعقد واشتبك من أمور، وكان الأعمق بصيرة في فتح ما انغلق من أمور وشأن سياسي في زمن المدينة، وتظهر لعبة الوظائف في تركيب هذه الشخصية بالشخصيات التالية:

.. أنه مشخصاتي يمثل على رواد الحمام أنه شهريرار، ويروي لهم حكايات.

.. أنه الفيلسوف الصعلوك.

.. أنه الشخص المجنون.

.. أنه السجين والحكيم والعاشق والدجال.

ويحدد «ناجي» وهو شهريرار- في الوقت ذاته - هويته قائلا:

(شهريرار: «متفرداً» ماذا أقول عنك

يا جلال.. شهريرار الصعلوك..

يتحول إلى شهريرار الحكيم.. إنها

أفكارك يا جلال.. ولكن كل شيء في

سبيل أهل المدينة وأهلها.. من أجل

أولئك الناس الذين يعيشون تحت ظلم

يهون.. ويسهل علي.. أن أنفذ ما تريد

أنت وصحبك يا جلال)(١).

بهذا التعدد في الوظائف والأفعال

والحالات، تكون شخصية «ناجي»

مقتنعة بأن قرار التغيير قائم على

«الاقتدار والاختيار»، وهو ما ضاعف

عنده من الولوع بإزالة كل المعوقات

التي تحول بينه وبين فعل إنجاز هذا

التغيير، وهو ما زاد عنده الإيمان بأن

«الظلم سائح والعدل راسخ»، وأن

كشف الغمة يتطلب الحكمة لمعالجة

المتخيل الذي أراد الكاتب به توليد حقيقة المدينة وتاريخها في هذا التناقض، ومن لعبة الحكى بالحوار المسرحي، ومن التغيير الذي طال بناء اللوحات، وطال بناء الزمن المجرد، وطال تغيير الأدوار والوظائف وفق استراتيجية كتابة درامية واضحة، كان الكاتب يرمي إلى إزالة الأقنعة من على كل الوجوه «السياسية»، وأن يجعل لعبة الكتابة الدرامية، لعبة لغوية في تركيب النص للكشف عن المخبوء في الواقع، ويفضح وينتقد هذا المخبوء أكثر من اللجوء إلى حجب متناقضات المدينة.

من هذا المتخيل، وبه، سارت أفعال الشخص إلى تازمها في أزمنتها المفترضة، وسارت هذه الأزمنة إضاءات حقيقية تشع بالحقيقة التي بنى بها النص حقيقة مدينة منهرة استسلمت لجور السياسة الفاسدة، فكانت بذلك العالم المساعد لهذا المتخيل على تحديد وظائف وأفعال هذه الشخصيات وفق ما يحده مصيرها في الصراع، وقد كان «ناجي» الفاعل الأساس الذي جعلته حيوية هذا الخيال متعدد الوظائف والمهام التي أوكله إياها سليمان الحزامي، فأكسبه القدرة على تدبير الصراع في التباين والاختلاف الذي يهيمن على المدينة، وأنطقه حكمة مجنونة ليحافظ على وظيفته في خلل الواقع المعتل، ويبني واقعا صحيحا يكون أكثر عدلاً وإنصافاً وأماناً وطمأنينة.

وبالعودة إلى زمن كل شخصية وموقعها في السياق العام للنص

في تقديم صورة الواقع:
 (الملكة: إذن كيف جاء اسم شهريار إليك يا حكيم ناجي؟
 شهريار: لهذا قصة. قصة أرويهها لك باختصار «صمت».. لقد تعلمت من جدتي روايات كثيرة، وقصصا عجيبة حدثت لأناس وبشر، منهم الغني، ومنهم الفقير، منهم من يبيع الذهب والجواهر، ومنهم من يعيش على السقاية والصعلكة.. نقلت كل ذلك من جدتي فعرفت الكثير.. وجلست مع الحكام أروي لهم الحكايات والقصص.. فقالوا: أنت شهريار ألف ليلة وليلة، واشتهرت باسم الحكيم شهريار الراوي(2)
 إن البطل «ناجي»، بهذه الخلفية، لا يريد للأوضاع أن تهدأ، أو أن يصلح فيها الإنسان خللها، وأن يهادن واقعها القائم على الباطل، ويستسلم فيها الفقير إلى جبروت السلطة السياسية المتحالفة مع السلطة المالية لقهر الناس، بعد أن غابت الأخلاق، وألقت الملكة حبلها على غاربها، وشتت هواها في مرماه، وخرجت عن آفاق الجماعة، وهذا كله دفع بإيمان «ناجي» وبمرجعيتي السياسية التي هي مرجعية الكاتب، إلى إيقاظ ضمير الملكة براءة، وتعليمها بنصيحة، وإرشادها ببيان وبنية ليفتح بصيرة عقلها، ويرسم لها سلالمة فضائل المدينة المعلوم بها، ويدخلها إلى الزمن العربي بلعبة متخيلة تتعدد بها مهامه في فعله الدرامي داخل النص.
 لعبة الوظائف هاته، هي لعبة الوجوه بأقنعة التراث وأقنعة الواقع

«الملكة»، وتحريرها من نفسها، لأنها تعيش في نظام تطيح به الطوائف، والملكة فيه مغيبة الرأي مسلوقة التوفيق في التغيير، لا يهمها إلا مرضها، ويأتي «ناجي» لعلاجها بحكمة تعلم، وتقوّم ما اعوج في سياستها، وتقضض بطانتها الفاسدة، وتنتقد أعمال ومكائد «شهيندر التجار» و«قاسم» أمين المال، وتعري سلوكيات المرامي اليهودي أزار خير. وقد عرض «ناجي» نفسه للمخاطر، لأنه إذا فشل في مهمته العلاجية، سيكون مصيره نفس مصير أحد عشر طبيبا فشلوا في مداواة الملكة فتعرضوا للقتل.
 وتنهض حبكة هذا التعدد، على أفعال بطل يقدم العبرة والموعظة التي تقدمها الحكايات والقصص العجيبة أثناء تقديم الرأي الصريح، بشجاعة استثنائية، تعيش معاناتها من داخل الواقع في كلام «ناجي»، وتتحرك بأعمال وأفعال لم يجد فيها البطل ما يليق بالإنسان في المدينة، فراهن بحياته على أن المستقبل سيكون للأبرياء، وللإنسان، وأنه إذا صلح الإنسان صلح كل شيء، مسجعه ومقصده، وزمانه وواقعه. وبهذه الموعظة والحلم كان البطل يتجاوز الصعاب، ويقدم الحل الشافي لمشاكل المدينة، فيعود هو الراوي الذي يروي بدلا من شهرزاد، ويصبح بديلا الموضوعي، لأنه يريد الدخول بحكيه الذي هو من متخيل الكاتب - إلى المواضيع الساخنة في المجتمع ليحكي مواضيع الكاتب وهو جسده ورؤيته للواقع، مستثمرا مرجعيات الحكي

إلى التوافق أو التطابق بين الأفعال، بقدر ما كان يتم عن تباعدها، وهذا يظهر في موقف «ناجي» من «حسن» الذي انغمس في نعيم القصور الوثيرة، وأراد أن «يكون وزيراً ليعرف كيف تدار الحكومة»، وكانت نيته - من قبل - زعزعة نظام الملك، والإتيان بدم جديد يدبر الاقتصاد وشؤون الثقافة، وكان يزعم أنه سيهدم سجون المدينة، وكان ينوي اغتيال أحد رموز المدينة مثل «شهبندر التجار»، وقتل يهودي الحي، المرابي الكبير أزار خبير، لكن كل هذا لم يحدث لأنه انتقل من خندق المعارضة ليصير وزيراً مصلحياً. ويقول «ناجي»: «عن آخر أخبار «حسن»: (إنهم طلبوا منه أن يتنكر في صورة قاطع طريق حتى يقضي على قطاع الطرق... ويبدو لي أنه استساغ اللعبة، فأخذ يتقاسم الغنيمة مع قطاع الطرق... ويأتي في الصباح الباكر عند الملك، ويقبل الأرض بين يديه... ويدعي أنه قضى على فلان وفلان...)» (4).

ورمز قطاع الطرق في هذه المسرحية، لا يختلف عما هو في حكايات «ألف ليلة وليلة»، حيث يختص هؤلاء القطاع بقساوة القلب، وبطبعهم الفظ، وعدم وجود الرحمة في أفتكتهم، يفتكون بضحاياهم بلا شفقة، هم في البر من البدو، أما في البحر فهم من المجوس، وتوجد علاقة بين الشطار وهؤلاء القطاع، فهم يتشابهون في أساليب الاحتيال والمكر والنصب، وقد أدخل سليمان الحزامي ذلك في شخصية «حسن»

في النص، وهي لعبة لم تكن سوى الاختيار الصعب في نص «اللية الثانية بعد الألف»، لتحسين المرجعيات في هذه الوظائف، بعيداً عن النص التراثي بعد أن استبدلت العوامل والفواعل والأفعال في النص التراثي بأسلية الحوارات بالواقع الجديد في الزمن الجديد، وبناء النص بالمفارقات التي تجمع الشخص في زمن واحد يحكمه الزمن النحوي الذي هو الحاضر الذي يفتح أفق الزمن المضارع بأفق «ناجي» الذي يتطابق دال اسمه مع مدلوله.

وبالنظر إلى هذه الوظائف، يظهر أن الأفعال الأكثر حيوية وتفكيراً وتوليداً للأحداث، هي الأفعال التي قام بها «ناجي» الذي ادعى الرشد والحكمة والجنون لتخليص المدينة من جنونها، وفضح فساد بطانة الملكة، والتشبث بالأمم الذي يكمن عند البطل في جوهر الحياة، وفي أن يقول «لا» للأشياء التي قال لها «حسن» «نعم».

(ناجي: سوف أدعي الجنون من اللحظة، كما كنت في السجن، فأنا الآن ناجي المجنون، حتى لا تأخذني الملكة بجزيرة خدمة أخيها المجنون... مجنون) (3).

بهذا الجنون أراد «ناجي» أن يعقلن المدينة بالحكمة، وأن يجعل فعله يتنامى في الأحداث، وهو ما جعله سليمان الحزامي يتنامى في الفعل الدرامي في الكتابة الدرامية في هذا النص المسرحي، ويتبين أن بناء هذا التنامي كان موصولاً إلى تعدد الوجوه والأفعال، وهو تمام لا يشير

الأكياس المخملية المحشوة بالأموال.
وفي هذه المحاكمة ينعت «جلال»
«حسن» بالخيانة:

(حسن: تريد أن تقول إنني غبي..
قد أكون كذلك، ولكني خرجت بثروة.
جلال: إنها ثروة مبنية على الخيانة
يا صاحبي، لقد دخلت الوزارة..
وصرت وزيرا لتحارب الفساد..
ولكن يبدو أنك صرت عوناً للفساد
(صمت). قد تكون ربحت بعض
الشيء.. ولكنك بالتأكيد خسرت
نفسك)(5).

وهذا الخطاب السياسي يكشف
عن السر الرهيب للرعبية المعشقة في
المدينة، ويكشف عما يقوله الواقع في
خطابات الشخصوس المنتمية إلى
الماضي، والشخصوس المنتمية إلى
الحاضر، ويكون سر فعل التغيير في
هذا الخطاب، يحمل سحر اللغة
كرسالة تساعد على التغيير. من هنا
دخل «ناجي» القصور، ومخدع الملكة،
وبلاطات السلاطين والحريم لتشغيل
حكيمته لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وقضخ
ضلال السادة وغبيهم وجبروتهم
متمثلاً في «حسن» وفي «شهبندر
التجار» و«اليهودي المرابي» و«قاسم»
أمين المال، والأميرة غزلان، وشهرزاد
قيل أن تخضع لإرادة التغيير عند
ناجي، وهو ما بناه هذا البطل خطوة
خطوة لإنقاذ المدينة المجبرة على
البحث عن منقذ منتظر.

عندما تبحث المدينة عن منقذ

ليس الهدف من كتابة مسرحية
«الليلة الثانية بعد الألف»، الاهتمام

لتوضيح صورته، وحيله التي تقترب
من حكاية «دليلة المحتالة» و«زينب
النصابة وعلي الزبيق» بشكل يساير
السياق الجديد للكتابة المسرحية لديه.
وهذا التوظيف لدلالة الاحتيال
والنصب في البناء الدرامي، هو
وسيلة فعالة أعطت دلالة جديدة
لشخصية «حسن» الذي انتقل من
موقع إلى آخر، وانتقل من المطالبة
بالتغيير إلى ركوب ظهر الوصولية
لتحقيق مصالحه الخاصة، فبعد أن
تذكر للمبادئ التي نادى بها، أدار
ظهره لقيم «ناجي» و«جلال»،
فانقرزت بذلك طبقة طفيلية عاهدت
نفسها على أن تبقى وفية لتحالفها
ومكرها وتسلطها بنكاء عملي توظفه
للرحيل بحلفائها من الشقاء إلى
النعيم الكاذب، وتضع نفسها في
أعلى علين لتعيش عيشة راضية، أما
أصحاب المبادئ والقيم في نظر
«حسن» فهم أغبياء، حياتهم ستنزل
جحيماً، وسيكون مآلهم الحرمان مما
يجود به هذا التحالف.

وفي الصراع القيمي بين «حسن»
و«ناجي» يظهر جلياً أن هذين الطرفين
المتناقضين، يمثلان الطبقة المفكرة في
المدينة، منها من التزم بالتزام التغيير،
ومنها من التزم بالمصلحة الخاصة
ودافع عنها، وفي هذا يتباين
الاتجاهان، وتصبح محاكمة
الطفيليين والوصوليين والفرصيين
مسألة أساسية عند «ناجي» الذي
يرى في إدانة هؤلاء، حتمية تاريخية
لتطوير المدينة، والسير بها نحو بناء
ديموقراطي، والكف عن التفرج على
جراح الأمة أمام من يجلس على

المعارضة» حتى تعيش في أمن وسلام، وهذه الممارسات نفسها نجدها في شخصية «غزلان» التي صارت شاعرة بشعر غيرها، وكاتبة بكتابات غيرها، وفلكية وفيلسوفة تكتب الشعر و«تؤلف في الفلك والفلسفة، وفي علوم التفسير... وتفسير الأحلام أيضا» إلا أن أمرا واحدا بقي عندها من دون تحقق هو أن تتوج ملكة، فبدأت تشتري تأييد الناس لها، ومنهم جلال الذي تمارس عليه ترغيبها وترهيبها:

(غزلان: مولاتي.. إن الموت شيء ضعيف.. أمام الشرف.. والحق أقوى أمام الباطل، أفعلي ما تريدان فلن أراجع..

غزلان: أتريد ضيعة.. أتريد الجاه.. سوف أجعلك وزيرا.. فكلمتي عند جلالة الملك تتحول إلى فعل.. جلال: يا مولاتي.. أموت وأنا شريف خير من أعيش غنيا وذليلا(7).

بهذا الخطاب الميسيس في نص يقول السياسة في حواراته، يرفع سليمان الحزامي شعاراته السياسية بنبرة خطابية تنقل السياسة إلى الكتابة الدرامية لتجعل منها اختيارا لا يعز معه قول الحق والتصريح بقناعة الكاتب، والإعلان عن إيمانه، وشحن شخوص النص بما يدعم قناعاته بالوضوح والبيان الذي كان يرفرف في زمن النص وأمكنته مستحضرا الحكيم «ناجي» في شخص شهريار، هذه القناعة أثناء المقاربة بين الذين يقولون ما لا يفعلون، وبين الذين يفعلون ما يقولون، أي المقارنة بين

ببناء الشخصيات وفق برنامج سردي دقيق يراعي به المؤلف سليمان الحزامي شروط البناء الكلاسيكي لهذا البناء، وليس الهدف - أيضا - الاتفاق في تفاصيل الواقع كجوهر، والاختلاف في شكل التعبير عن هذا الجوهر. إن وكد الكاتب كان في الرهان على صياغة إمكانات نقل هذا الجوهر إلى شكل درامي يستطیع أن ييوع علنا بالخطاب السياسي في سياق الصراع السياسي في المدينة، في علاقته بصراع المبادئ والقيم داخل هذه المدينة التي تبحث مع «ناجي» عن منقذ يخرجها من حالات النكوص السياسي، وذلك بتحرير الملكة من نفسها ومن أيديولوجيتها القائمة على عبادة الشخصية.

ويمثل هذا الهدف إرادة الكاتب في تغيير أيديولوجية بأخرى، وقيم بقيم، ومدينة بمدينة، وشكل حكم بمشروع سياسي بديل، لأن المدينة (تئن.. تموت.. تجوع.. سكانها يموتون)(6).

ويعرض الكاتب الأسباب المباشرة لمأساة المدينة، منها أن الملكة تريد أن يكون بيت المال بيت مالها الخاص، «مليئا بالدنانير والذهب والجوهرات»، وأن يبقى شعبها في حالة جوع دائم، همه الوحيد البحث عن اللقمة، وأن تكون الضرائب مفروضة، وأن يكون الجواسيس منتشرين بين الناس، وأن تكون عصا «السلطة» دائما فوق الرؤوس، وأن تكثر سراديب الاعتقال، وأن تتابع بعيون مفتوحة صاحب المقهى «جلال» الذي يقف وراء زمرة

الكتابة ولذتها، ذلك أن هذه المسرحية أخذت من النص التراثي مبدأ درس التوضيحية، لتحوله وفق الرؤية الجديدة للكاتب في شخص «جلال» و«ناجي» إلى ممارسة فعلية، أما حكاية الغرام فلم تظهر في النص المسرحي إلا في نهاية المسرحية، والزواج بين فكر «جلال» و«شهرزاد»، وذلك بعد أن تسرب الخيال بغزارة إلى شكل تحويل التراث إلى خطاب معاصر. والمقصود بالمعاصرة هنا هو كتابة دراما رواها شهریار ولم تروها شهرزاد، وهو ما جعل للكاتب سليمان الحزامي بيني مسرحيته على خطابات واضحة ومباشرة «لا نريد الظلم في بلد الخيرات». وهو المشروع الذي قدم الحكيم فقراته وهو يخاطب شهرزاد قائلا:

(الحكيم: انظري إلى شعبيك.. عيشي معهم، عاشرهم، اقتربي منهم أكثر.. وأكثر.. إن ما أقوله يا مولاتي ليس لغة خطابة على المنابر أو في المساجد.. ولكن ما أقوله لك هو دروس قرأتها، وأدوار مارستها، ومواقف عشتها. اتركين يا مولاتي كيف يعيش شعب مدينتك؟ إن ما تسمعين من حاشيتك ووزرك قد لا يكون كل الحقيقة، ولتسمح لي مولاتي الملكة، قد يكون فيه غش وخداع(9).

وهو ما يتطابق مع ما قاله «ناجي» الوجه الآخر للحكيم وهو يخاطب شهرزاد قائلا:

(ناجي: إن الحكم يا مولاتي.. هو الحب والسلام.. هو الأمن والأمان..

حسن، وبين «ناجي» و«جلال» اللذين يجهران بحب الوطن لا يخافان لومة لائم، وهو الإيمان المطلق لديهما بالمدينة، وعلاج الملكة بما يقوله الحكيم على لسان شخصيات أخرى سواء كانت مع التغيير، أو كانت من الذين يستفيدون من دوام الحال على ما هو عليه. وفي حوارها مع الحكيم ينكشف كلام شهرزاد، وكلام تقيضه في السخرية التي يبنيها كلام الحكيم.

(شهرزاد وهي تتنأب.. ماذا كان يقول؟ أريد أن أنام.

أريد أن أعرف ماذا حدث لحسن.. كاني أعرفه.. كاني قابلته.

الحكيم: إنها مصائدات يا مولاتي.. اسمعي ماذا كان يقول.. مثلا كان يقول:

«لا نريد الظلم في بلاد الخيرات».
«لا نريد السجن للفقراء الأبرياء».
«نريد العقاب للمصوص الأغنياء».
يدعي لصحبه وربيعة حب البلد وحب الوطن(8).

وإذا كانت حكايات «ألف ليلة وليلة» قد تكونت بالتخييل العربي في عصور ساد فيها القهر الأجنبي، وانقطعت الوشائج والصلات بين الحاكمين والمحكومين، فإن كتابة مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» قد كتبت للحديث عن عصر فيه قهر من نوع آخر، واستبداد بمذاق وصور أخرى قد تكونت في هذا النص بقيم فنية، لا تتحدث عن الخيانة الزوجية، كما في النص التراثي، ولكنها تتحدث عن خيانة الوطن، ولم تجعل مجالس الشرب والندامى والرقص شهوة

المتخيل في واقعه العربي، وكتب اقتراحاته على لسان الشخص الذي اختفى وراءها وتركها تتكلم بكلامه في هذا المحتمل، وهو ما يؤكد أن خاصية هذه المسرحية هي خاصية سياسية في قالب مسرحي جمع بين الأصالة والمعاصرة لتأصيل المسرح العربي في الكويت.

المراجع

١. سليمان الحزامي: مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف».. مسرحية في عشر لوحات. الطبعة الأولى ١٩٩٨، ص ١٥.

٢. المرجع نفسه، ص: ١٨.
٣. المرجع نفسه، ص: ٢٤.
٤. المرجع نفسه، ص: ٢٣.
٥. المرجع نفسه، ص: ٢٤.
٦. المرجع نفسه، ص: ٣.
٧. المرجع نفسه، ص: ٣٦.
٨. المرجع نفسه، ص: ٢٥.
٩. المرجع نفسه، ص: ٢٩.
١٠. المرجع نفسه، ص: ٥٢.
١١. المرجع نفسه، ص: ٥٢.
١٢. المرجع نفسه، ص: ٥٢.

وهو العطاء أكثر من الأخذ.. إن غزلان ماتت.. وقتلت كأبيها لأنها كانت تأخذ أكثر مما تعطي، وكثيرون من الحكام يفعلون ذلك..

شهرزاد: إلى أي شيء تريد أن ترمي يا حكيم.. أنا.. أنا المقصورة.. أتراني أخذ من شعبي أكثر مما أعطي؟

ناجي: «يضحك بسخرية» لم أقل ذلك يا مولاتي. لكن الرفاق جلال وأصحابه، قالوا ذلك لحسن عندما استبد بالحكم، وتركوه وحيدا إلى أن قتله الطمع.

شهرزاد: هذا هو السؤال الصعب.. كيف عرفت ذلك؟

لم تجبني حتى الآن يا حكيم. ناجي: «بهدهوء وهو يضغط على كلماته..» لأنه أنا ناجي يا مولاتي. شهرزاد: لا.. لا.. أنت الحكيم.

ناجي: يا مولاتي.. أنا لست حكيمًا.. ولم أدرس الطب، ولكنني خفت عليك من المؤامرات، ومن وجود أكثر من خيبر في حاشيتك. فحكيت لك عما كان يدور في بلدك (١٠).

هكذا تكون مسرحية «الليلة الثانية بعد الألف» كتابة تختبر إمكاناتها في متخيلها لإنقاذ ما يمكن إنقاذه، وتختبر بناء الدراما بمحتمل يمكن أن يقع في أي زمان، وفي أي مكان. وقد برر ناجي ذلك ليختم الدورة المسرحية بعد أن نجح بهذا المتخيل في تغيير الأميرة وإشفاقها.. يقول:

(ناجي: إنه الخيال.. نعم الخيال يا مولاتي.. إنه خيال، ولكنه قد يحدث في أي مكان وفي أي زمن..) (١١).

لقد فكر سليمان الحزامي بهذا



يوم من زماننا ومدائنة التخلف

● ناصر ونوس

لعل أهم ما يميز كاتبنا سعد الله ونوس في مسرحيته «يوم من زماننا» هو تجاوزه لما يسمى في الكتابة المسرحية بـ «الأمثولة» التي كان يعتمد عليها في أغلب المسرحيات السابقة ليتوجه بصورة مباشرة نحو الواقع القائم بغرض كشفه وتعريفه وفوضه. وعنوان المسرحية وحده يكفي للدلالة على هذا التوجه، وقد أتى تجاوز «الأمثولة» مصاحبا لمرض الكاتب. هذا المرض الذي وضعه «على حافة العمر» مخلصا إياه في الوقت نفسه من أسر جميع القيود التي كانت تكبله وتحرمه حرية التعبير.

مارشال بيرمان.

تعرض «يوم من زماننا» حكاية الأستاذ فاروق، مدرس الرياضيات، الذي اكتشف فجأة أن داراً للعبادة تمتد خيوطها إلى داخل المدرسة الثانوية التي يدرس فيها التلتقط فتياتها وتحولهم إلى عاهرات، مما يصدمه ويدفعه للبحث عن حل لقطع هذه الخيوط. يلجأ أولاً إلى مدير المدرسة، لكن هذا المدير لا يكثرث الأمر ويعتبره أمراً عابراً، أما الجوهري بالنسبة له، أو ما يشغله الآن، هو التحقيق في مسألة ظهور

في دراستنا هذه سنتوقف عند عنصرين نجدهما الأبرز في نص هذه المسرحية، الأول يتعلق ببنائها الفني، والثاني بمضمونها الفكري، ففي البناء الفني نجد الكاتب يشير إلى المزايا المتقابلة في غرفة البطل، ثم نجد أن هذه المزايا هي استعارة لكشف الشخصيات التي بدورها تكشف عن المضمون الفكري للمسرحية. هذا المضمون الذي يتجلى بنقد وتعرية إحدى تجارب الحداثة Modernity، والتي يمكن تسميتها بـ «حداثة التخلف» حسب تعبير

يتأكد لا يجد من حل أمامه للتخلص مما هو فيه إلا الانتحار.

المرايا المتقابلة

في «يوم من زماننا» لاكتفي سعد الله ونوس بعرض الزمن «زماننا» من جانب واحد أو من وجهة نظر واحدة أحادية، بل من مختلف جوانبه، ومختلف وجهات النظر. وكأنه يتبنى رأي الست فدوى في طريقة نظرها إلى الحياة، ويشيد ببناء مسرحيته وفق هذه الطريقة. تقول الست فدوى مشيرة إلى المرايا التي تحيط بها: «لقد ركبت هذه المرايا لكي أرى جسدي من كل جهاته؟» (ص 43) وما فعله سعد الله ونوس في بناء مسرحيته هو تماماً ما فعلته الست فدوى في تركيب المرايا عندما وضعتها مقابل بعضها البعض. فأنت شخصيات المسرحية وكأنها مرايا الست فدوى، كل واحدة ترى الحياة من موقعها، وما تعكسه من أشكال هي بدورها معكوسة في المرايا الأخرى. وكانت النتيجة: «ما رأيته هو أعضاء وتكوينات تتكرر، وتتعاكس في تعقيد لانهائي، وفي النهاية هذه هي الحياة» (ص 43). وكأن المؤلف هو الذي يشير إلى هذه النتيجة وليس الست فدوى. إن الذي يستطيع رؤية الحياة في «تعقيدها اللانهائي هو من يقف وسط هذه المرايا/ الحياة، وفي المركز منها. وسعد الله ونوس وقف في مركز الحياة وكتب لنا «يوم من زماننا»، فلننظر إذن إلى شخصيات مرايا «يوم من زماننا» وكيف

كتابات سياسية في المراحل، فهي القضية الأخطر، حيث يمكن أن تؤدي به وبمنصبه، ولكي يتخلص من إلحاحه يطلب منه الذهاب إلى الشيخ متولي، وإن بالشيخ متولي يصفحه بالخطب والمواظع عن هذه المدارس التي «هي الموبقات بعينها»، والتي لا تعلم إلا «الوسوسات الشيطانية» (ص 23). ويبداً بالدفاع عن الست فدوى، صاحبة بيت الدعارة، التي ساهمت وتساهم يوماً في رفع مآذن الجامع وتزيين قبابه بما تقدمه من صدقات وهبات. وهنا يكون الأستاذ فاروق قد تلقى الصدمة الثانية بعد صدمة مدير المدرسة. لكنه مصر على المضي إلى نهاية هذا «النفق» الذي دخل فيه.

يذهب إلى مدير المنطقة عدنان القاضي والد الطالبة ميسون القاضي إحدى زبونات الست فدوى، والذي يؤمن بأن «المشكلة الجوهرية التي تواجه مجتمعنا اليوم» (ص 34) هي: الجمود والعجز عن التكيف» (ص 34) وهو بدوره يلقي عليه خطبة عن التغيير وعن «الانفتاح على العصر ومنجزاته، وعلى العالم وأسواقه» (ص 34)، وعندما يخبره الأستاذ فاروق بأن ابنته ميسون تتردد على بيت الست فدوى يفاجأه مدير المنطقة بأنه يعرف ذلك، وإن ابنته تلتقي مع زوجته عند الست فدوى، وهنا تكون صدمة الأستاذ فاروق الثالثة، أي عندما يسمع أن زوجته هي أيضاً تتردد على ذلك البيت، فلا يجد أمامه إلا الذهاب إلى الست فدوى نفسها كي يتأكد من صحة هذا الخبر، وعندما

انعكست عليها الحياة، كيف تفهم الحياة وكيف تصوغ هذا الفهم في خطاباتها.

في بئله للشخصيات نرى أن المؤلف لا يقدم هذه الشخصيات من جانب واحد أو من وجهة نظر واحدة، تماما مثلما يفعل بالنسبة لعرض الزمن، وإنما بأبعادها كلها المادية والروحية، الحاضرة والماضية، وذلك بهدف إبعادها عن نموذج الشخصية - النمط. فالست فدوى هي امرأة عاهرة تدبر بيتا للدعارة لكن هذه المرأة تحمل في داخلها امرأة مثقفة ومتحررة دفعت ثمن هذه الثقافة وهذا التحرر غالبا وسط مجتمع لا يريد الثقافة، ولا يفهم التحرر، ثمن طال نصف تجارة أبيها، لها رؤيتها المختلفة للحياة والعالم بحيث يبدو أمامها الأستاذ فاروق بائسا عندما يقول لها: «هو سؤال واحد وأريد جوابه» (ص 41)، فيكون ردها: «ليتنا نستطيع أن نجد غموض الحياة بسؤال وجواب» (....) هل تعرف أن الحياة والواقع، وهذا العالم أعقد من سؤال وجواب؟» (ص 41) وهي تطلب منه أن يتلامس. والتلامس هنا يأتي بالمعنى المجازي، أي أن يفهمها عن قرب، يفهم حقيقتها وماضيها وحاضرها الذي آلت إليه.

وما كان لها أن تستخدم كلمة أخرى غير «التلامس» وهي التي يشكل «اللمس» أحد أدواتها. فما هي حقيقتها وما هو ماضيها؟

لقد تزوجت عندما كانت طالبة جامعية في السنة الرابعة أتب فرنسي، وكان زواجا عاطليا ومرتباً،

هدفه إشفاؤها من قصة حب كثيبة، وفي ليلة العرس اكتشف الزوج أنها غير عذراء، وهنا بدأت المأساة. ذهب الزوج إلى والدها وبدأ يفاوضه على ثمن التستر على ابنته، وكان أن حصل منه على تعويض «بوازي نصف عمر من التدبير والتوفير» وعلى إثر ذلك ظلت تتقيأ ثلاثة أيام. فكرت أن تسترد تجارة أبيها، وبالتالي كان عليها أن تتحول إلى امرأة مختلفة: «وسط القبي وفي المرحاض كانت فدوى تولد.. فدوى أخرى، لا يكاد يربطها بتلك التي ماتت إلا ملامح الوجه والجسد. وحتى هذه صارت أحلى وصارت أكثر فتنة وإغراء ومعرفة» (ص 48) لقد «استردت تجارة أبيها، وحولت زوجها مستخدما في متجر صغير لها، وهي الآن تبني مملكة من الثروة والمشاريع والطموحات» (ص 48).

إن الست فدوى التي تقف وسط المرايا، تقف أيضا وسط المسرحية أو في المركز منها، المركز الذي يستقطب باقي الشخصيات/ الأطراف باستثناء الأستاذ فاروق الذي يفشل في تشكيل مركز مواجه لها. ويكون مصيره الموت. وكان الكاتب سعد الله ونوس يتحدث في هذه المسرحية عن العالم القائم الآن وعلاقة المركز بالأطراف، فمن لا يكون تابعا لهذا المركز فسيكون مصيره الموت. إنها رؤية تشي بها المسرحية رغم أنها تتعارض مع حلم الكاتب وربما مع رؤيته.

يجسد مدير المدرسة نموذج البيروقراطي الذي يخاف على نفسه

بأنها «امرأة كريمة وخدمومة» (ص15) وتصح الأستاذ فاروق بعدم الغوص في الأمر ملمحا إلى أن ليست فدوى ارتباطاتها الخطيرة.

بعد مدير المدرسة يأتي الشيخ متولي الذي يمثل التيار الديني الانتهازي الذي يستخدم الدين استخداما نفعا، فهو شيخ جامع وله في الإذاعة برنامج بعنوان: «أسئلة وفتاوى» والأهم من ذلك إنه يشكل الغطاء الديني لببيت الدعارة ولصاحبه الست فدوى، وهو غطاء ينسج خيوطه مما يحفظه من آيات قرآنية وأحاديث نبوية، ومواقف الخلفاء بحيث يخرج في النهاية بخطاب يدافع فيه عن هذا البيت ويحميه. تتبدى سلفية الشيخ متولي من خلال آرائه في العلم والمدارس. ومن خلال حديثه عن «آداب الاستنجاء والدخول إلى الخلاء» فهو يعتبر أن المدارس «الموبقات بعينها» أما المعارف والعلوم التي تقدمها هذه المدارس للأجيال فهي «سوسات شيطانية». «ومسا تلك الفلسفة والاجتماعات والطبقيات والفلك والرياضيات إلا وسوسات شيطانية، وضعها الكفار كي تضل المرء وتزرع في قلبه الشك، وترمي به إلى هاوية الاستكبار والإلحاد» (ص24).

تتبدى سلفية الشيخ أيضا من خلال حديثه كما قلنا، عن «آداب الاستنجاء والدخول إلى الخلاء». فهو يتحدث عن هذه «الآداب» تماما مثلما كانت قائمة في الجاهلية أو صدر الإسلام، وكما نصت عليها الأحاديث النبوية دون زيادة أو نقصان، ودون

وعلى منصبه، ويكون هدفه الأول والأخير حمايتهما والمحافظة عليهما، لذلك نجده ينفذ الأوامر والتوصيات بحذافيرها ولا يريد أن يرى إلا ما أراده له سادته أن يراه. ولهذا يعتبر أن ظهور كتابات سياسية في المراحل وجود طالبة في مدرسة تقرأ «طبائع الاستبداد» للكواكبي أخطر بكثير من قضية تحويل طالبات المدرسة إلى عاهرات عند الست فدوى. أنه يغلب ما هو ثانوي على ما هو أساسي بسبب العجز عن مواجهة الأساسي، وهو سلوك نراه متفشيا لدى المسؤولين في أجهزة الدولة ومؤسساتها. يعتبر أن واجبه الفعلي هو، حسب قوله: «أن أحمي المدرسة من جرثومة السياسة وأن أربي الطلاب على الولاء والطاعة» (ص9)، أما أن يكون معلما ومربيا وقادة فهذا ينتمي إلى «عالم من المثل والأفكار الملونة» (ص9) العالم الذي قضى وانقضى... إن «أم الفضائل» برأي هذا المدير هي «محبة» (يشير إلى الصورة) والولاء له أما ما يرتكبه المرء بعد ذلك فلا يعد إلا الهنات الهينات» (ص10) حتى لو كان ما يرتكبه هو الدعارة نفسها. وخلال حواراه مع الموجهة ثرية تسقط منه جملة تظهر ارتباطه بأجهزة الأمن. إلى جانبه تقف الموجهة ثريا التي ترى كما يرى هو أن ولاء الطالبات «لاتشوبه شائبة» (ص13) وهذا هو المهم والأهم حتى من تحويلهن إلى عاهرات.

وخلال حوار الأستاذ فاروق والمدير يتكشف أن هذا المدير كان قد تعرف على الست فدوى، ويصفها

أخذ أي اعتبار لما تغير منذ أربعة عشر قرناً إلى الآن، فما زال يتحدث عن التنظيف «بالحجر» وكأننا مازلنا نعيش في العصر الجاهلي.

حادثة التخلف

وأخيراً تتبدى سلفية خطاب الشيخ بمقارنته مع خطاب «مدير المنطقة» الذي يقف فكراً على الطرف النقيض منه، رغم أنه يعيش إلى جواره في الزمان والمكان.

فمدير المنطقة هو الحامل لخطاب حادثة التخلف، إنه إنسان جديد علينا تماماً، يمثل إيديولوجية البرجوازية الجديدة الصاعدة، وقد قذفته إلى مقدمة المسرح كي يعبر عنها ويكون الناطق الرسمي باسمها يقول: «نحن نعيش وسط التغير، إنه تغير هائل يطول كل شيء». إن كل ما تعلمناه من آبائنا وأجدادنا، وما حسبناه صلباً وثابتاً يضمحل، ويتحول إلى دخان. المبادئ والتصورات، القيم والأخلاق. كل شيء... كل شيء يتغير ويتحلل إلى غبار» (ص34) وكأن ماركس في «البيان الشيوعي» هو الذي يتحدث هنا. بل إن سعد الله ونوس يقتبس خطاب مدير المنطقة هذا من «البيان الشيوعي» لكارل ماركس بعد أن أعاد اكتشافه مارشال بيرمان في كتابه المذهل والأخاذ: «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى هواء - تجربة الحادثة» (2) والذي يستل بيرمان عنوانه من جملة في البيان الشيوعي، يقول ماركس: «لقد لعبت البرجوازية في التاريخ دوراً ثورياً للغاية» (3)،

وهنا يعلق بيرمان: «إن ما هو مروج في صفحات ماركس القليلة القادمة هو أنه يبدو كما لو جاء لا ليذفن البرجوازية، بل ليمدحها» (4) لكن هذا حدث في الغرب الصناعي الرأسمالي فماذا حدث عندنا، نحن بلدان وشعوب العالم المتخلف؟ إن ما حدث هو أن هذا التحديث أتى مفروضاً من الأعلى على مجتمع متخلف لا يمتلك مقومات الحادثة الحقيقية، وذلك بهدف مجارة تطور العصر. وقد أتى حاملاً معه الدمار للقيم والأعراف والأخلاق، تحديث أسمائه بيرمان نفسه بـ «حادثة التخلف» وهذا ما يقوله النص في المحصلة: فالسلطة تروغ المجتمع وتخزل قيمه ومهامه كلها إلى قيمة واحدة ومهمة واحدة هي «الولاء والطاعة»، ومآل الجامع ترتفع أكثر فأكثر، وقبابة تتزين، وبيت الدعارة يتسع ليشمل المدرسة وباقي قطاعات المجتمع، وما يقوله مدير المنطقة عن السياحة والشعب الخدوم ينصب في هذا السياق، فهو يريد من الشعب كله أن يصبح عاهراً ويتخلى عن قيم الكرامة والأخلاق، يقول: «لم أسمع أحداً في بريطانيا أو فرنسا يتحسر على الكرامة والأخلاق» (ص36) ومن يتحدث عن هذه القيم يعتبره مدير المنطقة أنه مازال يعيش «زمن البداوة».

كما أن ألفاظاً مثل «الرشوة» و«الذهب» و«الفساد» و«الإثراء» و«النصب» و«الاحتيال» هي، كما يقول مدير المنطقة، ألفاظ خارجة من قاموس بلذ ولا يجوز لأحد أن يتهم بها أحد، كما أنها «قيود يستخدمها

يذهب إليه طالبا مساعدة لمواجهة الست فدوى وحماية المجتمع من فسادها يكشف أن الست فدوى تمد خيوطها إليه لتسيطر في النهاية على المجتمع بأكمله بما فيه بيته وزوجته. وما يذهله أنه قبل سنتين فقط

عندما انكشف ما يجري في البيت غلت الناس واهتاجت. وكان اسم الست فدوى «تلوكه الألسنة كوصمة عار أو شتيمة» (ص29) لكن «هياج الناس لم يستمر طويلا. وأنه منذ سنة أو أكثر لم يعد يسمع أحدا يذكرها بسوء» (ص29) إنه المجتمع الذي يسير نحو الهاوية، والذي استمر الفساد وتعايش معه. وفاروق لم يعد يستوعب شيئا. إنه يعيش وسط الألفاظ كما يقول: «الألفاظ وهناك، هناك في ذلك البيت تلقي الألفاظ والغوايات معا» (ص52) لقد بدأ فاروق يشعر كفرد يعيش تناقضات الحداثة دون أن يعيها، أن «كل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى هواء» حسب تعبير ماركس الذي يقتبسه المؤلف. القيم والمفاهيم والأخلاق كلها تتحول إلى هواء. وهنا نعود إلى بيرمان: «إن هذه الحياة متناقضة تناقضا جذريا في أساسها» (6) وإلى قول ماركس: «ففي أيامنا يبدو كل شيء حاملا بنقيضه» وإزاء هذه التناقضات تنتشر «أشكال البؤس والوان الغرابة لتملأ العديد من أبناء العصر الحديث باليأس» (7) وكان فاروق نموذجاً لابن هذا العصر اليائس والمغترب الذي لم يستطع فهمه إلا بعد مروره بهذه التجربة المريرة. عندها يدرك صحة رأى أخيه

المتزمتون كي يعرفوا عملية تحديث البلاد، و«العالم العصري» يستخدم بدلا عنها كلمات «المنفعة» و«العمولة» و«الربح» و«اقتناص الفرص» و«العصامية» و«المرونة» و«العلاقات العامة».

إن ميسون ابنة مدير المنطقة تتردد على بيت الست فدوى على رأى منه وبقبوله التام، بل إنه يفخر بأنه يحمل ولاعة من ذهب لا لثمنها بل لأنها هدية من ابنته ميسون المعجب كثيرا بها: «أحيانا أفكر إن العصر هو الذي أنجبها وغذى أنسجتها» إنه يعرف تماما ماذا تفعل في بيت الست فدوى كما يعرف تماما كيف حصلت على هذه الولاة الذهبية، ومع ذلك فهو راض كل الرضى عن سلوك ابنته لأنه واهم أن هذه هي الحداثة. وفي هذا السياق يقول بيرمان: «إن حداثة التخلف مضطرة لأن تقوم على جملة من أوهام الحداثة وأحلامها. ولأن تستمد قوتها من التعامل، إيجابيا وسلبيا، مع جيوش من الأوهام والأشباح طلبا للصدق مع الحياة التي تتبع منها» (5).

وهذه الرؤية للحداثة والتحديث سوف يطورها سعد الله ونوس فيما بعد في مسرحيته «ملحمة السراب». إن هاتين الشخصيتين المتناقضتين (الشيخ ومدير المنطقة) تتناقضان بدوره مع الشخصية الرئيسية، أي الأستاذ فاروق، الذي يتناقض بدوره مع الجميع ويقف وحيدا بمواجهتهم. يبدأ بمواجهة عاهرة وينتهي بمواجهة مجتمع بأكمله يقف إلى جانب عاهرة ويحميها. فكل مكان

الذي قرر الرحيل عن هذا العالم الذي لم يعد له فيه «حجرا صغيرا» يتكلم فيه، عالم يعيش فيه وحيدا وضائعا. لكن زوجته لا تتركه يرحل وحيدا: «سأكون ظلك في كل ما تريد (...) سنرحل معا (...)» وسيكون رحيلنا كالزفاف» وهذا الرحيل يتم باستنشاق الغاز حيث نجد فاروق يغلق نافذة المطبخ ويابه بإحكام ويفتح جرتي الغاز ويتمدد إلى جانب زوجته على الأرض ليذلا معا شيئا فشيئا «بياض» للموت.

إلى جانب فاروق وزوجته نجاة كان هناك نموذج آخر هو جمال الساطي الذي ظل موظفا هائلا ومجدا ومخلصا، ولم تبغ سجلة الوظيفي ملاحظة أو هفوة طوال عشرين عاما إلى أن «يبدأ يظهر عليه الاختلال» (ص33) حسب تعبير رئيسه مدير المنطقة، وآخر ما قام به كان أن اعتلى مكتبه، وراح يصيح: «أيها الخصيان... الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام» (ص31) وعندما نهض رئيس الديوان وسائر الموظفين وحاولوا تهدئته، وبال عليهم، ثم قفز خارجا إلى بهو السراي، وراح يصرخ وسط دهشة الناس «أيها الناس... الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيام».

أمام هذا الواقع ينهض السؤال التالي: إذا كان اليأس والانتحار مرافقان لتناقضات الحداثة فكيف يمكن التغلب على هذه التناقضات كي نجنب الشريحة التي يمثلها فاروق الانتحار؟ هذا السؤال نعثر على جوابه عند بيرمان أيضا الذي يقول

من أن «الرياضيات كالشعر لا تعلمك شيئا عن الحياة» (ص52) ويدرك أن لا الزمان زمانه ولا المكان مكانه. لذا أتى انتحاره بمثابة نهاية طبيعية له وسط عالم ليس طبيعيا، عالم فكل ما هو صلب يذوب ويتحول إلى هواء» إنه ضحية هذه الحداثة (حداثة التخلف) وضحية تناقضاتها. وفاروق ليس النموذج الوحيد الذي يقدمه المؤلف كضحية لحداثة التخلف، بل هناك وإلى جانبه زوجته نجاة التي انتحرت معه. وزوجته هذه يجتمع الكل على نعتها بـ «جوهرة» يقول والدها لفاروق يوم زفافهما: «إنني أسلمك جوهرة فأعرف كيف تحافظ عليها» ويقول المؤلف معلقا: «كانت حقا جوهرة» وتقول فدوى: «إن لديك جوهرة نادرة» وهي ابنة خالته قبل أن تصبح زوجته، وقد اختارتها له أمه «قبل أن يلحظها وقبل أن يحبها». لاندري كيف انزلت إلى هذا المنزلق، في البداية طلبت منها الست فدوى مطررات مقابل أسعار مجزية في وقت تعيش هي وزوجها فاروق الذي تحبه حبا جما حياة تزداد عسرا مع الفقر والحرمان ولا يريحها أن تظل تشاهده يستهلك نفسه ووقته وأعصابه في الدروس الخصوصية مع أولاد مدللين لا يستحقون تعب. لكنها الآن استفاقت متأخرة لتري ماذا فعلت بنفسها وزوجها: «أعرف أنني لو شئت كرامتك، أعرف أنني جرحتك جرحا عميقا»، لذلك فهي نادمة وتطلب من فاروق أن يغرس السكين في نحرها بدل أن يغرسها في نحره. لقد قررت فعلا أن تموت مثل فاروق

تعليقا على ماركس: «وهكذا فإن طبقة من «أناس جدد» أناس هم حديثون تماما ستكون قادرة على حل تناقضات الحداثة، على التغلب على الضغوط الطاحنة (...)» التي يضطر أبناء وبنات العصر الحديث أن يعيشوا في قلبها» (8).

وهؤلاء «الأناس الجدد» مثلهم في نص المسرحية الطالبة «منى زيدان» التي تقرأ الكواكبي معبرة عن وعي مبكر لديها ولدى بعض أبناء وبنات جيلها، أنها الأمل والضوء الذي يلوح في الأفق البعيد وسط الظلمة المظلمة. فاليأس ليس مطلقا عند سعد الله ونوس، وإذا كان قد أنهى مسرحيته، كما كان ينهي كل فصل منها، عند اللحظة التي يكون فيها الشر منتصرا فإنه يؤكد أن الساعات كانت تدور... وبالتالي فإن لحظة الانتصار هي لحظة عابرة، وكأنه بذلك يرد بصورة غير مباشرة على أطروحة فوكوياما بأن التاريخ قد انتهى عند «الانتصار الرأسمالية» وتوقف بصورة مطلقة عند هذا الانتصار. وهذا الرد سيكون مباشرا في كلمته الموجهة للمسرحيين في العالم لعام 1996 عندما قال عبارته الشهيرة «إننا محكومون بالأمل وما يحدث لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ».

لقد اختار سعد الله ونوس أسماء الشخصيات بعناية فائقة، فكل اسم يدل بشكل دقيق على حالة أو وضع أو دور حامله، فاسم فاروق أتى من الفسار الذي يعيشه حامله بين تصوره للعالم الذي يعيش فيه والواقع الحقيقي لهذا العالم. أما مدير

المدرسة فهو عبد العزيز، والعزيز هنا اسم الله (كما هو معروف) بقدر ما هو شخص من لحم ودم يخدمه هذا المدير/العبد ويقدم له كل «الولاء والطاعة» دون أن يعرفه أو يراه عن قرب. أما مساعدته ثريا فهي «ثريا» تنير له عقله بتزويده بكل ما يدور في المدرسة من أحداث في السياسة. والشيخ متولى يستدعي إلى الأذهان مباشرة صورة الشيخ الذي يجعل من نفسه ولي الله على الأرض.

أما مدير المنطقة عدنان القاضي فهو الذي يحلم بتحقيق جنة عدن على الأرض من خلال الانفتاح على العالم وأسواقه وتشجيع السياحة بفتح المزيد من بيوت الدعارة في البلد. أما الست فدوى فتعدي حياتها وحياة البنات اللواتي يعملن في بيتها لتعوض لابيها ما خسرته من أموال مع زوجها وأما «نرجس» التي تخدم لديها فهي النرجس الذي يفوح في زوايا بيتها ليزيده غواية. ومقابل ذلك تصبح نجاة زوجة فاروق قارب النجاة للابحار بفاروق بعيدا عن هذا العالم تاركين خلفهم الطالبة منى زيدان التي تقرأ «طبائع الاستبداد» مجسدة المنى في تشييد عالم مختلف جميل يقوم على أنقاض هذا العالم القبيح.

هذه هي تناقضات الحداثة التي استطاع سعد الله ونوس أن يجسدها في نصه المسرحي «يوم من زماننا» وإن لم يكن قد أشار إلى سبيل التغلب عليها. وربما كان هذا ليس من مهامه. إنه نص يتدرج كنوع أدبي، ضمن ما يسمى بـ «الأساسة الحديثة» أو بكلمة

أدق، مأساة الفرد اليائس المغترب
الذي يعيش تناقضات الحداثة في
مجتمع متخلف.

الهوامش

1. سعد الله ونوس: يوم من زماننا
بيروت: دار الآداب 1995. ص 23 في
المقتبسات التالية المأخوذة من هذه
المسرحية سنضع رقم الصفحة في
نهاية المقتبس، وذلك للتخفيف من
حجم الهوامش.
2. ترجمه إلى العربية فاضل جكر
تحت عنوان: «حداثة التخلف - تجربة
الحداثة» وصدر عن دار كتعان في
دمشق، 1993.
3. مارشال بيرمان: حداثة التخلف.
ص 84
4. مارشال بيرمان: المرجع نفسه.
ص 84.
5. مارشل بيرنان: المرجع نفسه،
ص 215.
6. مارشل بيرمان: المرجع نفسه،
ص 11.
7. مارشال بيرمان: المرجع نفسه،
ص 11.
8. مارشال بيرمان: المرجع نفسه،
ص 11.



■ مع الكاتب المسرحي محفوظ عبدالرحمن

فيصل العلي



مناقشة قضايا كبرى

الكويت رائدة عالميا في فن المسرح

حوار: فيصل العلي

يعتبر الكاتب محفوظ عبدالرحمن أحد أهم الأسماء الموجودة على الساحة الفنية والدرامية.. فهو كاتب مسرحي من الدرجة الأولى، ويكفيه فخرا أنه مؤلف مسرحية وحفلة على الخازوق» وسيناريو فيلم «ناصر 56» وسيناريو «الرسالة» قبل ذلك الذي نجح نجاحا عالميا. كما أنه مؤلف سيناريو مسلسل «أم كلثوم». وعندما تحدث إلى «البيان» كان على سجيته من خلال إجابات مكثفة كما هي حواراته في إبداعاته حيث توقف عند المخرج الراحل صقر الرشود الذي يراه أفضل مخرج تعامل معه، وأعلن عن رفضه لفكرة وجود الجوائز في المهرجانات، وعلق على الرقابة التي تدقق كثيرا في الأعمال التراثية التي يراها تربة خصبة لمناقشة القضايا

• نلجأ للتراث
لمناقشة قضايا كبرى

• أرفض مصطلح
أفضل مسرحية

الكبيرة. ومن جهة أخرى حاول تشخيص حالة «اللامسرح» في الوطن العربي مؤكدا أنه ليس عنصرا رئيسيا في حياتنا، وعلق على مسلسل «أم كلثوم» ودافع عنه وعنا، وعرج على تجربة جمال عبدالناصر وعلى حوار

الحضارات الذي صار تصادما وعلى الديمقراطية وقضايا أخرى.

● تعتبر مسرحية «حفلة على الخازوق» من أفضل المسرحيات

العربية وأحب أن أسألك عن مشهد الصناديق.. هل هي فكرتك؟ أم أنها مقتبسة؟ أو أنها مسروقة؟

- لم أسرق فكرة الصناديق في مسرحية «حفلة على الخازوق» بل طورت فكرة اقتبسناها من قصة شعبية تفيد أن امرأة أعطت لثلاثة رجال موعدا واحدا، وكلما جاء رجل قالت له أتى زوجي ووضعتهم جميعا في الصناديق، ثم ذهبت مع حبيبها «حسن» إنما خيالي جاء ليضع الصناديق فوق بعضها وتدخلت فجعلت الفقير في أعلى صندوق والأعلى منصبا في آخر صندوق.

● وهل هناك من قدمها في مصر؟ - لا.. فالمخرج الكويتي صقر الرشود أول من قدمها، وأصدقك القول إن أحد المخرجين الكبار في مصر أخذها وقدمها للرقابة وقال لي متى ما وافقت الرقابة سوف

الغي مشهد الصناديق لأنه مشهد إذاعي وليس مسرحيا فبقيت صامتا ولم أرد عليه، والغريب فعلا هو أن صقر الرشود قام بعمل الصناديق كما فكرت تماما.

● وهل غير صقر الرشود في إحدى المشاهد أو أنه أضاف أو ألقى؟

- لم يغير صقر الرشود أي حرف من مسرحياتي وقد عملت معه ثلاث مسرحيات وهو أفضل مخرج تعاملت معه.

● وهل كتبت هذه المسرحية بالعربية الفصحى أم باللهجة العامية المصرية؟

- لقد كتبتها باللغة العربية الفصحى إنما جاءني المخرج المصري الذي حدثتك عنه وطلب تحويلها إلى اللهجة المصرية.

● وأيهما تفضل في لغة الكتابة؟ - لقد كتبت عشر مسرحيات وثلاثة عشر مسلسلا بالفصحى التي تعطيك مجالا أوسع للتعبير ولإيصال الرسالة وتمكنك من التلاعب بالألفاظ ككلمة «مندفعا» مثلا في مسرحية «حفلة على الخازوق».

● هل تستطيع القول إن مسرحية «حفلة على الخازوق» هي أفضل مسرحية في تاريخ المسرح العربي؟ - لا.. لا أستطيع قول ذلك.

● أحب الكتابة باللغة العربية الفصحى لأنها تمنحني مجالا واسعا في التعبير

● هل لأنك مؤلفها؟

- لا.. إنما المسألة أنني ضد مصطلح أفضل مسرحية فما تراه قد لا أراه وهكذا وأنا ضد الجوائز وإن كنت لا أرفض استلام الجائزة «يقولها وهو يضحك».

● أنت منهم بأنك متقوقع مسرحيا في التراث.. فهل ذلك هروب من السلطة؟ أم من واقع أمتك الأكثر سوءا؟

- سمعت ذلك كثيرا والحقيقة هي أن الأعمال التراثية والفصحى تتعرض إلى الرقابة أكثر من بقية الأعمال الفنية وتلجأ إلى التراث لمناقشة قضايا كبيرة لا نستطيع تناولها من خلال قصة عصرية.

● أو ربما لأنك تنتمي لجيل العمالة في مسرح الستينيات؟

- لا.. فلدينا نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولم يتجها لذلك.

● هل تكونت لدينا هوية خاصة في المسرح العربي؟

- كنت مشغولا كثيرا بوجود هوية عربية للمسرح العربي وعملية تأصيل المسرح فاكتشفت أنه لا توجد لدينا حياة مسرحية حقيقية فكيف نبحث عن هوية؟! وكيف نسال عن تاهيل مسرحي؟! ولنسال أنفسنا كم إنسانا عربيا لم يدخل المسرح في حياته؟ ستجد أن النسبة كبيرة وهذا يعني أن المسرح ليس عنصرا رئيسيا في حياتنا.

● هل شخصت لنا حالة المسرح العربي؟

- إن أفة المسرح العربي الحالي

هي أن مقياس جودة المسرحية يكون من خلال درجة الكوميديا ومدى إضحاك الجمهور، وهذا نوع من أنواع المسرح، وأذكر أنني كتبت مسرحية «السلطان يلغو» ولما رأى ممثلو المسرحية أنها تضحك زادوا من عندهم فتوقف الجميع عن الضحك فقلت لهم إن الجمهور كان يضحك من الموقف، وقد بات المسرح يحتوي على عشر رقصات مثلا وهذا ما أرفضه بل أنني لا أشاهد هذا النوع من المسرح.

● هل سحبت القنوات الفضائية الجمهور من المسرح؟

- هناك عدة أمور سحبت البساط من تحت أرجل المسرح، ومنها القنوات الفضائية التي سحبت الجمهور من المسرح ومن السينما ومن الكتاب ومن الإذاعة لأنه أسهل أشكال الفرجة.

● هل يقدم المسرح الخاص فنا راقيا؟

- المسرح الخاص لا يفكر إلا بالربح فقط.

● وهل عملت في المسرح الخاص؟

- لا.. لم أشتغل بالمسرح الخاص.

● لماذا؟

- لأنني لا أرتاح كثيرا له.

مسلسل أم كلثوم

● هوجمت كثيرا كونك رسمت للأجيال شخصية أم كلثوم كمالك..

ما تعليقك؟

- لقد كان هدفي أن أكتب مسلسلا

● وكيف ترى حال المسرح في الكويت؟

- أحب الكويت كثيرا لذا سأقول لك صراحة إن العصر الذهبي للمسرح الكويتي كان في نهاية الستينيات والسبعينيات إلا أنه تراجع بمستواه وفي بعض الأوقات تراجع كثيرا علما بأن معظم نجوم الستينيات والسبعينيات مازال يعمل في الفن وإني لأتساءل ماذا يحدث؟ وهذا شيء غريب فعلا.

● هل هي أزمة نص مسرحي مثلا؟

- ليس فقط، فنحن لدينا أزمات في كثير من العناصر المسرحية مثل أزمة المجتمع نفسه والرقابة والمنتج والممثل... الخ.

● هل تؤيد مقولة أنه متى ما كان المسرح المصري بخير كان المسرح العربي بخير والعكس صحيح؟

- لا.. ليس صحيحا.. فمن يسعى لتقديم عمل مسرحي راق لا يكثر لحال المسرح لا في مصر ولا في غيرها.

● وهل أصبحت غنيا من خلال التأليف؟

- هل تريد مليوناً؟ يضحك ثم يكمل.. إن المسألة نسبية تبعا للشخص نفسه ومتطلباته وبالنسبة لي فإنني كنت أحلم بمنزل وبسيارة وقد حصلت عليهما والحمد لله وأصرف معظم أموالي على السفر الذي أعشقه.

● وأين تشد الرحال عادة؟
- لقد زرت الكثير من المدن.. وكما

عن الفنانة أم كلثوم الرائعة بثقافتها وبصوتها الذي أثبتت الأبحاث الفرنسية أنه من أجمل ومن أقوى الأصوات، وقلنا عنها كل ما نعرفه من معلومات، أما الإشاعات والالتهامات فلا دليل عليها وإن كانت صحيحة لا نستطيع ذكرها في مسلسل تلفزيوني يدخل البيوت وهي مطربة عظيمة ذات شخصية عظيمة وهذا هو الأهم.

● كم مرة قابلت أم كلثوم؟
- قابلتها مرتين منهما مرة بالمصادفة في المصعد، ومرة كلمتني بالهاتف.

● وهل أنت فخور بذلك؟
- ينظر لي مستغريا ثم يبتسم.
● ألا تتفق معي من أن أعمالك التلفزيونية التاريخية مظلومة حتى من قبل تلفزيون مصر بلدك؟

- لم تعرض معظم أعمالتي التاريخية على مستوى الدراما في تلفزيون مصر وكذلك في بعض البلاد بينما أعادت بعض التلفزيونات العربية هذه الأعمال أكثر من مرة ولا أعرف سببا محددًا لذلك.

● وكيف تجد الحركة الفنية في منطقة الخليج العربي؟

- لقد استطاعت دول الخليج العربي أن تتطور في كل المجالات ومنها المجال الثقافي وكذلك الفني وخاصة في الكويت التي لها الريادة خليجيا ثقافيا وفنيا وياتت تنتج أعمالا فنية راقية تنافس بقوة.

الأحيان والتناقض هو أن تجد رجلا يدعي الديمقراطية وهو دكتاتوري في بيته ونادرا ما تجد إنسانا ديمقراطيا حقيقيا.

الرسالة

● ما سر نجاح فيلم «الرسالة» الذي كتبتّه؟
- أولا الإدارة وثانيا الدعم المادي وثالثا بقية العناصر الفنية من مخرج وممثلي وفريق فني خلاق.

ناصر 56

● هل دافعت عن جمال عبدالناصر في فيلم «ناصر 56» لأنك ناصري؟
- لقد كانت مصر في تلك الحقبة محاطة باخطار جمة من داخل مصر ومن خارجها خاصة أن العالم وقف ضد مصر وضد الثورة وضد جمال عبدالناصر الرمز ورغم حدوث بعض التجاوزات أقول لك نعم أنا ناصري.

تعلم هناك بلاد سياحية وهناك بلاد ثقافية وهناك بلاد تجمع بين السياحة والثقافة مثل باريس ولندن واسطنبول وموسكو.. فانا أحب العواصم الثقافية ومولع بها بصورة كبيرة.

● يقال إنك ناصري حتى النخاع.. ما تعليقك؟

- لست درويشا إنما أحببت جمال عبدالناصر بعد موته لأنني كنت أرى عيوبه أكثر من مميزات وبعد وفاته كان العكس رغم بعض التجاوزات.

● هل تؤمن بنظرية حوار الحضارات؟

- إن الإشكالية بين الشرق والغرب أنهما لن يلتقيا أبدا كما قال الشاعر الإنجليزي المشهور ديديان بيكامبر «ومع الأسف نحن نجد صدام الحضارات بدلا من حوار الحضارات».

● هل تتنفس الديمقراطية بشكل جيد في الوطن العربي؟
- إن التجربة الديمقراطية العربية تجد تضادا في كثير من

■ ابن بطوطة وقابعه ابن جزى

عبدالرحيم مودن



مسرحية من ثلاثة مشاهد

ابن بطوطة

وتابعه

ابن جزّي

المشهد الأول

(بيت متواضع أشبه بالعشة على شاطئ مهجور، أصوات صاخبة، ينفتح الباب، ويخرج الرجل الأول غاضبا، ويتبعه الثاني متوعدا، وهو يقدم رجلا ويؤخر أخرى يلبس الأول بدلة عصرية فاقعة الألوان، أما الرجل الثاني فقد كان لباسه تقليديا: عمامة ملفوفة حول طربوش، وجبة صوفية برز من فتحتها، عند العنق صديري مغربي بأزراره المصنوعة من كويرات حريرية).
ابن بطوطة (وكأنه يخاطب نفسه): أكثر من ثلاثين سنة في الرحلة والارتحال... ويأتي أخيرا هذا الذي قطره السقف ليعلمني... على آخر أيامي...
(يقاطعه «ابن جزّي»، بلهجة ساخرة وهو يعود أدراجه نحو العتبة)

ابن جزّي: هل قلت شيئا يا ابن بطوطة؟

• عبد الرحمن
مودن / المغرب

ابن بطوطة: لا.. ولكن؟

ابن جزري (يقاطعه، من جديد، بعنف هذه المرة دون أن تغادره اللهجة الساخرة):

أعرف ما يدور تحت تلك العمامة البثيسة.. كل شيء تغير إلا أنت.. والرأس الذي لا يدور بطل كدية جرداء جرياء كداء..

ابن بطوطة: لو رأيت الكدية المباركة بدمشق لغيرت رأيك. ربوة واحدة تتفرع منها أنهار سبعة... و...

ابن جزري: ما أنت قد عدت إلى تخريفك الذي سينتهي بك إلى الجنون!!
ابن بطوطة: قلت لك: الرحلة لا تباع ولا تشتري، الرحلة شرف الرحالة. هل يباع الشرف؟

ابن جزري: ما لنا والشرف؟!.. قلت لك كل شيء تغير إلا أنت.. سقط جدار برلين وشق لنين وانتقل اليسار إلى اليمين.. إلا أنت!!
ابن بطوطة: لا يهم.. انظر لو تكلمت هذه الأمواج لنطقت باسمي قبل كل الأسماء كل موجة أعرف أصلها وفصلها.

ابن جزري (رافعا حاجبيه بسخرية) مقاطعا: كلام غريب.. غريب!! يلتقط صفيحة مربى فارغة من التراب ويخاطب ابن بطوطة بلهجة متحدية):
لو ملأت هذه الصفيحة من مياه البحرين، هل تستطيع فرز مياه المتوسط عن مياه الأطلسي؟

ابن بطوطة: ... نعم.. وأكثر من ذلك.. انظر إلى هذه الموجة الأخيرة التي تهمس إلى الدار الغربي لهذه العشة.. آخر موجة.. هل رأيته؟ إنها من الصين.
ابن جزري: هل تمتلك عيتين نائمتين وبشرة صفراء!! (ينهي كلامه بضحكة ساخرة صادرة عن أنفه).. عجبا!!

ابن بطوطة: هي بالفعل كذلك.. ولكنك ترى ولا تبصر؟
ابن جزري: هذه كلمات متقاطعة!! أرى ولا أبصر!!

ابن بطوطة (واضعا يده على قلبه): البصيرة يا صاحبي وليس البصر.. الرحلة توجد بهذا المكان (يضع ابن بطوطة يده على قلبه باستسلام وأرتياح).

ابن جزري: وماذا تقول عن هذه الذرات؟ (ياخذ حفنة من رمل الشاطئ ويرسلها في اتجاه الريح) هل هي ذرات السند؟

ابن بطوطة: لو أخذت طريق القلب لانبسطت أمامك كل الطرق.. السفر هو أن تسافر دون أن تسافر.

ابن جزري: هذه الألغاز لا تهمني.. الطريق الذي أعرفه الآن لا يزيد على عشرة كيلومترات إلا بقليل.. هناك على مرمى حجر.

ابن بطوطة: لا يفاضل الرحالة بين الطرق. الطرق فلذات كبده، لا مفاضلة بين أبنائه سواء كان صبيبا أو شيخا.. الطريق سواء كانت في حجم حبة عدس أو في عرض قارة شاسعة فالرحالة يرتحل بقلبه قبل قدميه.

ابن جزري: ... إذن اتفقنا.. الطريق لديك سواسية.. لنبدأ..

(يقاطعه ابن بطوطة بإشارة حاسمة من سبابته).
ابن بطوطة: .. لا أريد أن أتحول، في آخر أيامي، إلى مضارب في الطريق..
ابن جزّي: ألم تسمع عن الطريق السيار؟!
ابن بطوطة: سبحان الله.. لا طريق يسير إلا إذا أراد صاحب المسير.
ابن جزّي: ومقاولو الطرق؟!
ابن بطوطة: .. هذا ليس بدعة!! قالوا في الأحياء، فكيف لا يقولون في الطرقات؟! الدين لله والطريق للجميع!
ابن جزّي: ... الله يهديك.. لن تخسر شيئا، ستظل دائما وأبدا، أمير الرحالة في كل زمان ومكان.. دقائق قليلة تعادل ثلاثين سنة من العذاب اللامعدي و..
(ينفض ابن بطوطة.. فجأة، ويتجه نحو العشة بخطوات مضطربة، وهو يهمهم بكلمات غير واضحة.. تابعه ابن جزّي، بنظرات مدهشة، ويده اليمنى تمسد شاربه بحركات سريعة عكست حيرته واضطرابه في هذه اللحظة).

المشهد الثاني:

(يقف ابن جزّي أمام مركب مطاطي بمحرك من نوع «ياماهاء».. ويبدأ في مناداة ابن بطوطة بصوت مرع).

ابن جزّي: لن تركب منذ اليوم «جنك» الصين، أو شراع السندباد.. قارب «زوديك» آخر «موديل»!! دقائق ويقذف بك نحو الضفة الأخرى.

ابن بطوطة:!!
ابن جزّي: ولكل إبريق غطاؤه.

ابن بطوطة: ماذا تعني بهذا الكلام الذي لا أساس له ولا رأس!!
ابن جزّي: أعني، يا شيعي، أنك لن تهدك تماسيح السودان منذ اليوم! ولن تربعك مغارات، عقوا، أفواه كلاب البحر أو أفراسه.. ألم تقل في رحلتك: أفواها كالكهوف الغائرة، وهي ليست من الحيوانات السائرة!!
ابن بطوطة:!!
ابن جزّي: ستتربع على مجلسك الوثير في آخر القارب.. وبجرة واحدة من هذا المقبض الأنيق يندفع بك القارب نحو الضفة الأخرى مثل الجواد الأصيل..
اعترف بأنك أعجبت بهذا.. التشبيه!!
ابن بطوطة:!!
ابن جزّي: وعوض أن تقزعك الجبال التي ارتعدت لها فرئصك يوم أن حسبتها طيوراً مرعبة من فصيلة الرخ لن تجد أمامك ووراءك.. بل في كل الجهات إلا الجمال.. جمال الماء والإنسان.. والحسان من كل حذب وصوب يشيعك في الذهاب والإياب.

ابن بطوطة: .. وهذا المركب... قلت: ما اسمه؟!
ابن جزّي: «زوديك».. «زوديك» يا شيخنا.. وهو الآن «زوديك» ابن بطوطة»

اسم رائع!

ابن بطوطة: وماذا يحمل هذا الـ«زودياك»؟!

ابن جزري: يحمل كل خير. يملك أنت أولاً وأخيراً.. فعـ«زودياك» تشرف بك قبل أن تتشرف به.. هو الآن «زودياك ابن بطوطة» اسم رائع.. أليس كذلك؟

ابن بطوطة: وبعد؟!

ابن جزري: ويحمل الذين عجزت عن حملهم سفن البر والبحر.

ابن بطوطة: لم أفهم؟!

ابن جزري: سفن البر ولو كانت سلحفاة لم يتركوها بسلام. أما سفن البحر فمزال الماء قادرا على حمل ذنوب البشر.. الأرض تظل مخصصة لو شمها ولو مر بها السائر في المنام.. أما الماء، أو البحر فلن تجد آثار أقدام أو أحلام.. الماء يمحو كل الآثام.

ابن بطوطة: أشم من كلامك رائحة نكتة؟!

ابن جزري: أقصد.. حتى لو فاجأ أهل البر البحر، فهذا الأخير يفتح حضنة للجميع.. أما أنت، يا شيخنا الجليل، فلن يجرؤ أحد على مس شعرة من رأسك.. ابن بطوطة: إذا فهمت.. سأصبح دليلاً لكل الهاربين.

ابن جزري: .. بل قل للراغبين.. فالراكبون إما أن ينتسبوا إلى جالية الداخل أو جالية الخارج. هذا هو زمننا ونحن أصحابه، جاليتان.. في الداخل أو الخارج.. لا غير!!

ابن بطوطة: ما الفرق إذن؟

ابن جزري: لا يهمننا الفرق أو المفروق.. كل من يريد القفز إلى الضفة الأخرى فمرحبا به.

ابن بطوطة: أنا رحالة قبل أن أكون مقاول هاربين.

ابن جزري (مقاطعا بعنف): قلت لك: ليسوا هاربين.. هم مهاجرون مثلاً.

ابن بطوطة: الرحالة يختلف عن المهاجر.. ثم.. إن الرحالة يعود قبل أن يفكر في الذهاب.

ابن جزري: لنقل إنهم منفيون.

ابن بطوطة: الرحالة يعود طال الزمن أم قصر.

ابن جزري: أوف.. لنقل إنهم سائحون!

ابن بطوطة: الرحلة سياحة.. هذا حق مشروع، ولكن، إذا كان الأمر كذلك،

لماذا تريد إلياس هذا الـ«زودياك» طاقية الإخفاء؟!

ابن جزري (بعد لحظة صمت قصيرة): ... لنعتبرها سياحة.. ارتحت الآن؟!

ابن بطوطة: لا أقصد بالسياحة تغيير الامكنة كما تغير الملابس الداخلية.. بل أقصد..

ابن جزري (وهو يمسك رأسه بكلتا يديه): ها نحن قد انتقلنا إلى المختصر المفيد!!

ابن بطوطة: عيبك يا «ابن جزري» أنك أخف من رزقك..

ابن جزى: اسمع يا ابن بطوطة.. هذا موضوع آخر.. قلت السياحة و..
ابن بطوطة: كنت أقصد يا صاحبي أن الرحالة يختلف عن السائح.
ابن جزى: وما الفرق رحمك الله؟
ابن بطوطة (متلافيا النظرات المخرجة لابن جزى): السائح ينسخ الأماكن
وكانه يحوها بالمحاة، بمجرد الابتعاد عنها يدوسها بقدميه.
ابن جزى: والرحالة؟
ابن بطوطة: أما الرحالة فتستنسخه الأماكن والأشكال والأزمان، يحل فيه
نسخ الشجر، أو ظل الكائن حيوانا كان أو إنسانا أو نباتا..
ابن جزى: معنى هذا أن الرحالة قد يتحول إلى حيوان أو..
ابن بطوطة: ثمار النارجيل لا تختلف عن وجوه البشر.. تضحك أثناء
الضحك.. وتبكي أثناء البكاء حسب الأحوال.. أشجار آدمية تفوق ابن آدم، حسا
وإحساسا.
ابن جزى: هل ستجد الآن من يسمع هذا الكلام أو هذا الهذر؟
ابن بطوطة:!!
ابن جزى: طاو عني.. «زودياك» ينتظر إشارة منك..
ابن بطوطة: هل تريد مني أن أصبح مهربا للأرواح الياثسة في هذه المرحلة
من العمر؟ في آخر أيامي يا «ابن جزى»؟
ابن جزى: من قال هذا الكلام؟
ابن بطوطة: أنت الذي جثت بهذا الملعون.. ما اسمه؟
ابن جزى: «زودياك يا شيخنا».. «زودياك»!!
ابن بطوطة: قلت لك، وأكرر ذلك من جديد، أنا رحالة ولست مضاربا في
الطريق!
ابن جزى: هذا زمن الطريق الطائفة.. طر حيث تطير..
ابن بطوطة: أنا لا أعرف إلا طريقا واحدة.. (يضيف ابن بطوطة بصوت
مرتفع): ولن أغيره ما حييت.

المشهد الثالث:

(يقف ابن بطوطة) حجرا في اتجاه البحر خلف ظهره ازدادت العشة بؤسا،
وترأى حولها أزبال عديدة.. وغير بعيد عن «ابن بطوطة» كان قارب
«زودياك» مشدودا إلى وتد مغروس في الرمل المبتل، يتقدم «ابن جزى» بحذر
من «ابن بطوطة»، ثم يقرصه في كتفه الأيمن مداعبا، أما يده اليسرى فقد حملت
ورقة مطوية حمراء اللون).
- ابن جزى: (رافعا صوته بغنائية صاخبة):
«زودياك يا زودياك
البحر يخشاك

والبر يهواك

والناس تهيم شوقا إلى لقياك (تصحب هذه الكلمات أغنية محمد عبدالوهاب الشهيرة: ساعة ما بشوفك جنبي» تتوقف الأغنية من المقطع الأول يصمت ابن جزي برهة قصيرة، ثم يلوح بالورقة المطوية صارخا بأعلى صوته):

ابن جزي: هذه مجرد لائحة أولى.. العشرات ينتظرون.

(يظل «ابن بطوطة» مديرا ظهره لـ «ابن جزي» وبصره لا يغادر البحر)

ابن جزي (بعد تردد قصير): هل أنت مريض يا «ابن بطوطة»؟

ابن بطوطة:!

ابن جزي: أه، فهمت.. لا تلتفت إلى أولئك الحسدة أو الحقدة.. ثم أن الصحافي لم يقل عيبا، ما اسمه.. لم أعد أذكر اسمه يا «ابن بطوطة»؟!

ابن بطوطة: (ملتفتا بهدوء نحو ابن جزي دون أن يغادر مكانه)، ابن خلدون.. عبدالرحمن بن خلدون.

ابن جزي: نعم هو ذاك.. لم يقل عيبا.. فالتاس، كما جاء في مقاله: «يعتريهم الوسواس في الزيادة عند قصد الإغراب..» هذا كل ما قاله وأقول أنا بدوري ماذا سيفيد الناس من نساء أقدامهن في رؤوسهن.. أو لا أدري؟! مهنة بائنة!!

ابن بطوطة: وهذا ما أسعدني تمام السعادة.. منذ صدور المقال، وأنا أنتظرك على أحر من الجمر، نقمة من طيها نعمة.

ابن جزي: أخيرا فهمت اللعبة.. لن ينفعك إلا جيبك.. هل سياكل أبناؤك حكاية لحية الشيخ «جمال الدين» أو حكاية «حسن المجنون»..

ابن بطوطة: الآن تأكدت بأن الاسم يدل على المسمى.

ابن جزي: سأقبلها منك هذه المرة.. أنا مجرد ابن الجزي.. بعد أن يتحرك «زودياك» سأصبح ابنا لجزء كامل، ثم لأجزاء إلى أن نملك البحرين والبرين!!

ابن بطوطة: ما زلت تفكر مثل جزيء غرير يا ابن جزي؟ وكلامك يدخل من هذه الأذن ليخرج من الأخرى.

ابن جزي: لولا أنك من أشرف.. حسب ما علمت.. «نابلس».. لقلت ما قاله ذلك اللعين..

ابن بطوطة: (باستغراب) من؟

ابن جزي: موظف أحد مكاتب الحالة المدنية.. بعد أن قدمت له الأوراق المطلوبة لاستخراج بطاقة «دليل سياحي»، كما اتفقنا.. اتكا على صاحبه وهو يخفي ابتسامة ساخرة وقال: إذا كان هذا اسمه «ابن بطوطة» فماذا سيكون اسم ابنه؟!

ابن بطوطة: إذن أنا على صواب

ابن جزي: كما اتفقنا.. هذه البطاقة مجرد تعويذة تمنع عنا اللسنة الطويلة.. أنا فرن يستطيع إطعام حومة يكملها.

ابن بطوطة: تلك قضيتك.. أما أنا.. فالطريق واضح.

ابن جزي: ماذا تقصد؟!

ابن بطوطة: لو رجعت إلى الرحلات لوجدت هذا الشعار: ارحل بنفسك من أرض تهان بها، هل أكمل؟

ابن جزّي: ومن يجرؤ على إهانتك يا «ابن بطوطة».. العمل ليس عيباً!!

ابن بطوطة: أنا رحالة يا «ابن جزّي».. ألا تريد أن تفهم؟!

ابن جزّي: وهذا ما سنفعله إن شاء الله..؟!

ابن جزّي: وهذا ما سنفعله إن شاء الله..؟! (يرمي بالورقة المطوية جانبا).

يقاطعه «ابن بطوطة» بهدوء، وهو يضم أصابع كفه الأيمن مهدّثاً من غضب «ابن جزّي».

ابن بطوطة: اسمع إلى هذا البيت، وأنت الأديب الشهير.. استمع قليلاً: والكحل نوع من الأحجار منطرح بين الحجارة مرمي على الطريق لعلك قد فهمت واللييب بالإشارة يفهم.

ابن جزّي: أنا معك سنرحل وسيرحل كل من يريد أن يرحل ما الفرق إذن؟

ابن بطوطة: أتذكر الآن أن رحلتي إلى «جزيرة الأموات».. أوف أفضل محاوره الأموات على الأحياء.. الفرق شاسع يا صاحبي.

ابن جزّي: ها أنت ستعود إلى هذا الكلام الذي لا طعم له، من سيصدقك بأنك مت لكى تدخل جزيرة الأموات؟ من سيصدق ذلك وأنت أمامي الآن بكل عافيتك؟

ابن بطوطة: ليس الرائي كالسامع.. لا يهم أن تكون حياً مع الأموات.. قل أنا ميت وادخل مع الداخلين.

ابن جزّي: يا عباد الله.. هل هذا كلام رجل عاقل رقص فوق النار.. وتحول إلى غبار.. ووصل إلى «ظفار».. هل أكمل؟

ابن بطوطة: لو كنت بجانبى بـ«جزيرة الأموات» لسمعت الميت يقول لك باللسان الفصيح: أقدم لك للرحوم فلان فيرد عليك الميت الآخر بلسان أقصح من لسان السائل: أهلاً وسهلاً نتمنى لك موتاً مريحاً بجزيرتنا السعيدة.

ابن جزّي: كفى.. يبدو أن هذه السنوات من البطالة قد لعبت بعقلك.. الله يكون في عونك.

ابن بطوطة: طوال هذه السنوات، وأنا أفكر في شيء واحد..

ابن جزّي: ما هو هذا الشيء لللعون؟

ابن بطوطة: أن أظل رحالة.. وبالفعل كنت كذلك..

ابن جزّي: طوال هذه السنوات لم تغادر هذه العشة البئيسة؟

ابن بطوطة: دائماً «جزّي» ومأساتك أنك لا تسمع للأجزاء الأخرى.

ابن جزّي: قلت ارتحلت طوال هذه السنوات وأنت لم تغادر هذا الحجر الذي لو امتلك لساناً مثل البشر..!

ابن بطوطة: أكمل يا ابن جزّي.. ولكن أسأل الحجر..

ابن جزّي: أسأل الحجر؟!

ابن بطوطة: نعم.. كل ما مر طوال ثلاثة عقود رويته لهذا الحجر الأليف..

ابن جزي: حجر؟! أموات؟! راحل وأنت ثابت في مكانك ثبات هذه الأرض؟!
لم أعد أفهم شيئاً!!
ابن بطوطة: مادام في العمر بقية.. سأرحل..
ابن جزي: (يلوح بالورقة المطوية أمام «ابن بطوطة») وهؤلاء لا يريدون غير ذلك!!
ابن بطوطة: ولكنني رحالة يعود.. يعود ليرحل من جديد.. ولكنه يعود..
ابن جزي: وهؤلاء لا يهمهم إلا الذهاب..
ابن بطوطة: هل تعرف أن طريق العودة، لو تكرر مئات المرات، يظل مدهشاً وكأنك تذرعه للمرة الأولى!!
ابن جزي: كل الطرق متشابهة. المهم.. أن يذهب هؤلاء (يرفع من جديد الورقة المطوية وهو يهزها عدة مرات أمام الجمهور)..
المهم الذهاب..
ابن بطوطة: الذهاب والإياب.. يا صاحبي.. وتلك بداية الطريق.. الذهاب والإياب، وتلك بداية الطريق.

■ رحلتي مع الكتاب (الحلقة الخامسة)

خالد سالم محمد



رحلتي مع

الكتاب

الحلقة الخامسة

● بقلم: خالد سالم محمد / الكويت

قيام الوحدة بين مصر وسوريا

المناسبة.

وقد أقيمت الخطب والقصاصد في اليوم التالي من قبل ناظر المدرسة وبعض المدرسين والطلبة.

وكان لقيام هذه الوحدة صدى كبير لدى الجماهير العربية قاطبة من المحيط إلى الخليج، واعتبروها خطوة كبيرة على طريق الوحدة الكاملة بين جميع الأقطار العربية.

التعريف ببعض المراجع

من الكتب المهمة التي اقتنيتها مبكراً، كتاب «الكامل في اللغة والأدب» للمبرد، ويعد من أمهات كتب الأدب العربي، وقد طبع للمرة الأولى في ليبسك عام 1864 م. وهو أحد أربعة كتب أدبية قال عنها العلامة ابن

كنا نقيم حفلات مدرسية وتلقي الخطب ونقدم التمثيليات على مسرح المدرسة، وكثيراً ما كنا نتأخر مع المدرس المشرف على هذه الأنشطة، وأحياناً مع غيره من المدرسين بعد الدوام المسائي نكتب صحيفة الفصل ونعد المواد التي تذايع من إذاعة المدرسة.

وقد أصدرنا على مدى عدة سنوات دراسية مجلة حائط كنا نعلقها في الفصل أطلقنا عليها اسم «البراعم»، وكنت سكرتير التحرير فيها ويشرف عليها أستاذ اللغة العربية.

وكان لقيام الوحدة بين مصر وسوريا في 2 فبراير 1958 أثر كبير في نفوسنا، وأذكر أن المدرسة عطلت في الفترة المسائية ابتهاجاً بهذه

عام 504 هـ، وقد طبعت في لبنان عام 1901م، هذا وعارض كتاب «كلىة ودمنة» سهل بن هارون فالف كتابا اسماء «ثعلبة وعفرة» وقد ضاع هذا الكتاب.

ولابن المقفع مؤلفات أخرى مثل: الأدب الكبير والأدب الصغير، الأخلاق والاجتماع، البتمة.

ومن الكتب التي اشترتها أيضا كتاب «فتوح الشام» للواقدي وهذا الكتاب فيه مبالغات كثيرة، وللواقدي غير هذا الكتاب «المغازي» وهو أشهر كتبه، و«فتح أفريقية» و«فتح العجم ومصر».

صدر مجلة العربي

في ديسمبر عام 1958 صدرت مجلة العربي، ووصل العدد الأول إلى الجزيرة، رأيته عند أحد الأصدقاء، فأعجبني كثيرا، ولكن لم أهتم بتتبع أعدادها في بادئ الأمر. وقد عانيت كثيرا في الحصول على الأعداد الأولى خاصة العدد الأول الذي حصلت عليه مرميا مع مجموعة من الأوراق المهملة. وحصلت على بعض الأعداد مع الكتب التي اشتريتها من ابن خالتي، وبعض الأعداد من سوق الحراج في مدينة الكويت، ولم أواظب على شرائها بصورة مستمرة إلا من العدد السابع عشر الذي صدر في أبريل عام 1960 بعد تركي المدرسة وذهابي للعمل في الكويت.

وكان لصدر مجلة العربي صدق كبير في سائر الوطن العربي فانهالت البرقيات والرسائل على رئيس

خلدون «سمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم، أن أصول الأدب وأركانها أربعة دواوين وهي: كتاب الكامل للميرد، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها وفروع عنها».

ومن الكتب التي اقتنتها كتاب: «زهر الآداب وثمر الألباب» لابن إسحاق الحصري القيرواني، تحقيق الدكتور زكي مبارك، وكتاب «الإمامة والسياسة» المنسوب إلى ابن قتيبة، وفي الحقيقة هو من تأليف ابن حزم، وقد ذكر هذا ابن بسام في كتابه «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»، وما نسب الكتاب إلى ابن قتيبة إلا لرواجه حيث إنه معروف عن ابن قتيبة أسلوبه السلس.

كما حصلت على كتاب: «كلىة ودمنة» لفيلسوف الهند «بيدبا» والذي عرّبه ابن المقفع، ويعد من أهم كتب القصة القصيرة في الأدب العربي التي تدور أحداثها على السنة الحيوانات والطيور، وقد ترجم إلى أكثر من عشرين لغة.. ترجمه في الأصل ابن المقفع عن الهندية في عصر المنصور وأبتقى من وراء ترجمته إرشاد الخليفة إلى التمسك بالخلق. ويظن أن الفرس أضافوا إلى الأصل الهندي بعض القصص وابن المقفع أضاف أيضا. وقد نظمه بعضهم شعرا مثل: ابن سهل وأبان اللاحقي الشاعر، وابن الهبارية. ولكن هذه النسخ المنظومة ضاعت، ولم يبق إلا نظم ابن الهبارية المتوفي

باستمرار في المكتبة وأنس لحديثه العذب.

والحقيقة أن هذه المكتبة وصاحبها العارف بأمور الكتب سهلت لي والكثيرين الحصول على أمهات الكتب العربية.

وفي المرة الأولى التي ذهبت فيها إلى المكتبة وجدت نسخة من كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني طبعة للساسي، ونسخة أخرى من طبعة دار الكتب المصرية، وكتاب «العقد الفريد» طبعة بولاق، وطبعة قديمة من لزوميات أبو العلاء المعري. وكان سعر الكتاب مرتفعاً. على الأقل بالنسبة إلي. في تلك الأيام، فلم أستطع أن أشتري إلا بعض أجزاء متفرقة من كتاب الأغاني طبعة بيروت.

وعلى أثر ترددي إلى هذه المكتبة اقتنيت منها بعد عدة سنوات العديد من المراجع المهمة مثل: تاريخ الطبري، المحلى لابن حزم، الصحاح للجوهري، معجم الأدباء لياقوت الحموي، مجمع الأمثال للميداني، جمهرة خطب العرب، التاج الجامع لأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، الاتقان في علوم القرآن، إحياء علوم الدين للغزالي، وتحفة الأعيان في سيرة أهل عمان للسالمي.

وعلى أثر ترددي الدائم على هذه المكتبة حصلت على بعض الطبعات القديمة منها: العيون اليواظ في الأمثال والمواظ تأليف محمد عثمان جلال، طبع مطبعة النيل بمصر سنة 1324هـ/ 1906م، والواضع لحكايات هذا الكتاب في الأصل يوناني اسمه

تحريرها الدكتور العالم أحمد زكي، ومن أبرزها برقيات معظم الملوك والرؤساء العرب، وقد نشرت المجلة هذه البرقيات في العدد الثالث الذي صدر في فبراير عام 1959م.

هذا وقد أحدث بعض ما جاء في مقال رئيس التحرير الدكتور أحمد زكي في العدد الأول تساؤلاً بين رجال الدين في الكويت وخارجها، وقد أناب عن رجال الدين في الكويت المرحوم الشيخ عبدالعزيز حمادة، حيث أرسل مستفسراً عما جاء فيه، ونشر الاستفسار والرد عليه من قبل الدكتور أحمد زكي في العدد الثاني.

أهم المكتبات في الكويت

في 4/8/1960 تركت المدرسة دون أن أكمل تعليمي الثانوي، وانتقلت إلى مدينة الكويت للبحث عن عمل، وكنت أقضي أكثر أيام الأسبوع في الكويت وأعود إلى فيلكا يومي الخميس والجمعة، فكنت ألقى صعوبة كبيرة في الانتقال وذلك بسبب رداءة الجو أحياناً، وبسبب المراكب القديمة التي كانت لا تتقيد بالمواعيد.

مكتبة بورويح

والأيام التي كنت أقضيها في الكويت أتاحت لي التعرف إلى جميع المكتبات الموجودة في تلك الأيام وهي قليلة، أهمها كانت مكتبة السيد محمد أحمد الرويح والذي قال لي: إن مكتبته أول مكتبة افتتحت في الكويت وذلك عام 1340 هـ، وكنت أزوره

«أيوب» وقد صاغها الأستاذ عثمان شعرا على ألسنة الحيوانات.

ومن الكتب التي حصلت عليها أيضا: ديوان حسان بن ثابت الأنصاري شرح محمد العناني طبع المطبعة البهية في مصر سنة 1331هـ، والجزء العاشر من كتاب «التحفة النيهانية في تاريخ الجزيرة العربية» القسم الخاص بالمنتفق، الطبعة الثانية بالقاهرة سنة 1344هـ، وديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي تحقيق عبد الحميد يونس وعبد الفتاح مصطفى طبع مصر سنة 1361هـ، أما أشهر شراح ديوان أبي تمام فهو التبريزي. وكتاب «ما اتفق لفظه واختلف معناه» لأبي العباس المبرد باعتناء العلامة عبدالعزيز الميمني الراجكوتي طبع المطبعة السلفية بمصر سنة 1350هـ. وهذه المطبعة أنشأها الأستاذ محب الدين الخطيب خال الأستاذ الشهير علي الطنطاوي. وفتاوى الإمام النووي المسمى بالمسائل المنثورة طبع مطبعة التوفيق بدمشق سنة 1348هـ، وديوان علي بن أبي طالب طبع الهند سنة 1342هـ.

مكتبة بن سيار

ومن المكتبات التي كنت أتردد إليها مكتبة ابن سيار واسمه الملا محمد بن سيار، كان يعمل في المدرسة المباركية عند افتتاحها ويقوم بأعمال عديدة فهو مراسل وملاحظ للتلاميذ وموزع للرواتب وحارس، كان يقوم بكل هذه الأعمال دون كلل أو ملل، وبعد أن كبر في السن افتتح له مكتبة

في مدخل سوق الحراج القديم المتفرع من الشارع الجديد، وكانت كتبه أغلبها مكدسة على الأرض، ولا يستطيع مشتري الكتاب أن يدخل إليها لضيق المكان، وعلى الرغم من هذا كانت هذه المكتبة تحثني على كتب ومجلات قديمة، وينطبق عليها قول: قد يوجد في الأسقاط ما لا يوجد في الأساط.

ومن الكتب التي اقتنيتها من هذه المكتبة: مقدمة ابن خلدون طبعة مكتبة عبدالرحمن محمد بمصر وهي من أولى الطبعات العربية لهذه المقدمة، ومقدمة ابن خلدون أشهر من أن تعرف فهي تحتوي على علوم اجتماعية وسياسية واقتصادية وأدبية.

وكان لها وقع كبير لدى الأجانب، فترجمت مبكرا إلى عدة لغات منها: الفرنسية عام 1858م، كما ترجمت إلى الإنجليزية والألمانية والتركية.

ومن الكتب التي اقتنيتها من هذه المكتبة كتاب «العمدة في صناعة الشعر ونقده» لابن رشيق القيرواني المتوفي عام 456هـ، وهي الطبعة الأولى من هذا الكتاب القيم التي طبع في القاهرة عام 1907م بمطبعة السعادة.

والكتاب يبحث في فضل الشعر، وأشعار الخلفاء والقضاة والفقهاء، ومن رفعه الشعر ووضع، والتكسب في الشعر، واحتماء القبائل بشعرائها، وأوزان الشعر وبحوره.

وقد قال عنه ابن خلدون إن كتاب العمدة هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاهم حقها، ولم يكتب

فيها أحد قبله ولا بعده مثله.

وكتاب «حلية الكميته» للنواجي، وهو يتحدث عن الأشعار والطرائف والحكايات التي تتعلق بالخمرة وهو من الكتب النادرة.

المكتبة الإسلامية

من المكتبات التي كنت أتردد إليها المكتبة الإسلامية لصاحبها السيد أحمد السيد عابد الموسوي، وكانت تقع في منتصف الشارع الجديد عند مدخل سوق واجف ومقابل مدخل سوق الغربلي.

وكان صاحبها رجلاً وقوراً عالماً بأمور الكتب، انتخب عضواً في مجلس الأمة عن دائرة الشرق في أول انتخابات برلمانية تشهدها الكويت عام 1963.

ومن للكتب التي اقتنيتها من هذه المكتبة كتاب «البخلاء» للجاحظ، وهو الكتاب الأول الذي صدر عن سلسلة عيون التراث العربي الذي أصدرته دار الثقافة العربية للتأليف والترجمة والنشر في سوريا، وطبع عام 1955م، وكتاب «نثار الأزهار في الليل» لابن منظور صاحب لسان العرب.

مكتبة الطلبة

من المكتبات القديمة في الكويت، وتقع بالقرب من مكتبة رويح في شارع الأمير، وصاحبها الأستاذ عبدالرحمن الخرجي.. قامت هذه المكتبة بنشر بعض الكتب، مثل كتاب:

«الكويت عام 1868» للرحالة الأمريكي «لوثر» عام 1959 ترجمة عبدالله ناصر الصانع.

وقد اقتنيت منها عدة كتب مهمة أذكر منها: مختارات المنفلوطي: وهي مواضيع أدبية مختلفة، ورحيق الأرواح: ديوان شعر للشاعر الكويتي محمود شوقي الأيوبي وطبع في القاهرة من قبل رابطة الأدب الحديث عام 1955، وكتاب «نفحة اليمن فيما يزول بذكره الشجن»: تأليف أحمد بن محمد اليميني الشرواني، وهو من علماء القرن الثالث عشر الهجري، وهو يحتوي على نصوص أدبية كثيرة شعراً ونثراً، بالإضافة إلى بعض القصائد من الشعر الحميني اليميني. ولكن هذا الكتاب لم يحظ بطبعة جيدة محققة على الرغم من أهميته بل ظل يطبع طبعة شعبية صفراء، وأخيراً طبع في اليمن نقلاً عن طبعته القديمة دون تحقيق وعناية، وله كتاب آخر مهم اسمه «حديقة الأفراح لإزاحة الأتراح» ترجم فيه لعدد من علماء عصره ممن عاشوا في اليمن وعمان والبحرين والأحساء والزيبر، وقد أورد فيه ترجمة للشيخ عثمان بن سند، وللشيخ عبدالله بن جامع من علماء الزيبر.. وهذا الكتاب لم يطبع أيضاً إلا طبعة واحدة في المطبعة اليمنية بمصر عام 1320هـ.

وكانت تصلفاً خلال تلك الفترة سلسلة من الكتب التاريخية والأدبية والاجتماعية طبع في لبنان ويشرف عليها الأستاذ عمر أبو النصر، وكان يغلب عليها الطابع التجاري.

يتبع....

■ محاضرتان لفاطمة يوسف العلي / جامعة سدني

■ لا تنسوا هيروسترات / دمشق

علي الكردي

محاضرتان

للكاتبة يونس العلي

في جامعة سدني

أستراليا / سدني:

بدعوة من جامعة سدني / قسم اللغات السامية، ألقت الكاتبة الكويتية والباحثة فاطمة يوسف العلي محاضرتين، الأولى حول الأدب / الرواية والقصة في الكويت وأدب المقاومة. والثانية حول العمل النسائي في الكويت ومشاركة المرأة الكويتية في حركة التنمية والعمل. المحاضرة الأولى: كانت لطلاب وطالبات المرحلة الجامعية، والمحاضرة الثانية: لطلاب وطالبات الدراسات العليا.

تقول الكاتبة الباحثة فاطمة: المفاجأة المذهلة لي كانت في غياب الصورة الحقيقية عن الفعل الثقافي والإنساني المتمثل في المرأة الكويتية عن هذه القارة / أستراليا، وقد اتضح هذا من خلال الأسئلة التي استحوذت على غالب وقت المحاضرتين.

في المحاضرة الأولى: حول الرواية والقصة القصيرة وأدب المقاومة، حيث عرفت الكويت فن القصة القصيرة منذ أواخر العشرينيات وإلى الآن لا تزال تتدفق، وإن عانت فترات انقطاع، ويمثل فن القصة ثلاثة أجيال، يكاد كل جيل منها يعيد اكتشاف هذا الفن من جديد وعلى أسس تختلف نسبياً عن تلك الأسس التي كانت موضع اهتمام الجيل السابق الذي قام على أسماء مثل فهد الدويري وقاضل خلف وفرحان راشد الفرحان، وإن فن القصة القصيرة في الآداب العربية نشأ وازدهر في ظل الواقعية والاهتمام بجزئيات الواقع والزمن والطبائع ولهذا المنحى انعكاسه على ملاحقة أنواع التغيير الاجتماعي.

وإنه من المسلم به في الدراسات الاجتماعية التي اهتمت بالتكوين البشري الاجتماعي للكويت يشار إلى أنواع من التغيير تكاد تكون علامة مميزة لطبيعة

الحياة في الكويت، تلك الدولة أو تلك المجتمع الذي قفز في سنوات قلائل إلى مواكبة منجزات العصر الحديث، وقد تضاعفت أسباب مادية ونفسية لتترك آثارا سلوكية وثقافية على العنصر البشري، ومن ثم على الإبداع الفني، وكانت القصة القصيرة أسبق وجودا في الثقافة الكويتية عن فن الرواية أو القصة الطويلة التي ظهرت منذ الخمسينيات سنة 1952، ثم تتالت في شكلها الفني فكانت الرواية الأولى بعنوان (مدرسة من المرقاب) لعبدالله خلف، ثم روايتان لإسماعيل فهد ثم روايتي (وجوه في الزحام) التي نشرت سنة 1970، وكانت الرواية الأولى لامرأة من الخليج ومن الكويت، وازدهر الفن الروائي في الكويت، وتتالت الروايات وتغيرت لغتها كما القصة القصيرة سواء في اختيار الموضوع أو بناء الشخصية أو تطوير الحدث أو تشكيل اللغة القصصية.

وعن أدب المقاومة في الكويت فقد كان حصيلة لكارثة الغزو العراقي للكويت وما جرى على أرض الكويت من صبيحة الخميس الثاني من أغسطس ودور الكفاح الوطني تجاه الغزو الاليم الذي شق صف التضامن العربي والروابط الإنسانية لشعبين.

ولأن الأدب انعكاس للحياة، وهو انعكاس خاص يمر ويتسلل بخيال الأديب الذي يهتم بالمجتمع/ بالناس، وهكذا كان المبدع الكويتي بكتابه وكتابه الذين وجدوا الطريق مسدودا بالديابات وبالقتل وبالأسر، فظهرت القصص والروايات الكفاحية التي تدعو لحق الوطن والوطنية، ضد جار شق اللحمة الإنسانية وتجاوز رابطة الأخوة ضاربا بكافة الأعراف والقوانين الدولية والأخلاقية والتاريخ السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

إن أدب المقاومة أو الأدب الكفاحي أو أدب الاحتلال خلق تيارا أدبيا جديدا وهي تجربة فنية خاصة بمفرداتها وأجوائها وموضوعاتها تجاه صمود وطن بشعبه، وبمختلف فئاته يسعى للحق والحرية والاستقلال.

أما المحاضرة الثانية: فقد كانت عن تجربة المرأة في الكويت ودورها في حركة العمل والتنمية والمشاركة السياسية والاقتصادية.

قالت الباحثة الكاتبة فاطمة يوسف العلي إن شأن المرأة الكويتية كشأن المرأة العربية في الاقطار العربية كلها تسعى لإثبات وجودها ومناصرة قضاياها نحو إعلان التسوية مع الرجل، وقد حققت هذا في مختلف المجالات العلمية والتعليمية والتجارة واستطاعت أن تتجاوز المحلية إلى العالمية عبر انخراطها بالسلك الدبلوماسي والتجاري والأكاديمي والإبداعي، وأثبتت وجودا ترك أثره في منطقة الخليج العربي، هذا الوجود الذي ارتبط بالتعليم الذي بلغت فيه المرأة الكويتية درجة كبيرة في الجانب الكمي حيث تكاد تبلغ الفتيات في المدارس والجامعة مثل عدد الفتيان، وفي الجانب النوعي والدرجات العلمية، وبهذا تدرجت الأمور تدرجا طبيعيا أهلها لمبادرة وثقة رمز الوطن/ أمير البلاد الذي أصدر مرسوما بحققها في المشاركة السياسية وصنع القرار، تقديرا لدورها في بناء المجتمع والحياة ودورها الفذ إبان كارثة الاحتلال.

في بداية الخمسينيات أبتدأ تعليم المرأة الكويتية بمناهج موحدة بين النوعين

بعد التعليم المنزلي / المطوعة، وكان العلم أول مصدر قوة بإمكان النساء ليس فقط أن يحصلن عليه، وإنما أيضاً أن يستقدين منه في بناء المجتمع وتنميته، مع توسع سوق العمل الذي ساعد المرأة على مزاوله مختلف الوظائف التي تفوقت فيها وأثبتت وجودا.

ملاحظات وأسئلة على هامش المحاضرتين:

● في إجابتها عن سؤال حول الموقف الكويتي من ضرب العراق أجابت الكاتبة الباحثة أن هناك في الكويت ما يزيد على سبعين ألف عراقي، وأن الكويت تسعى نحو السلام الوطني والعربي، وأنها/ الكويت كانت ومازالت تسعى لتسوية تعالج آثار الغزو العراقي، وتأمل في عودة الأسرى المحتجزين لدى النظام العراقي، وأنها/ الكويت تدعم مطالب شعب العراق الشقيق في رفع العقوبات الدولية وتخفيف معاناته بسبب نظامه الطائش.

● تعددت الأسئلة الموجهة من قبل العديد من الطلاب والطالبات حول المرأة الكويتية التي استطاعت أن تصل إلى ما وصلت إليه من إنجازات ورغم هذا لا تملك حق المشاركة السياسية!

● كما تناولت الأسئلة الموجهة للباحثة حول الإصدارات الكويتية في القصة والرواية ودور الكاتبة الكويتية في المساهمة الثقافية.

● أعطت الباحثة أمثلة لأسماء طلبت منها حول نساء بارزات في المجال الأكاديمي والتجاري والشعري، وقد استشهدت الباحثة بأسماء منها الدكتورة رشا الصباح وفايزة الخرافي، وفي التجارة بدرية سعود الصباح وسعاد الحميضي، وفي مجال الشعر سعاد الصباح وغيرهن..

● ما يلفت الانتباه قلة عدد الدارسين العرب بالقياس للجنسيات الأخرى، وأغلب الدارسين العرب من المهاجرين العراقيين وإكراد وقلة من الخليج العربي ومصر ولبنان والمؤلم لكنتهم العربية الضعيفة.

● بدا واضحا تعطش الطلبة العرب للعرب، وقد تجلّى ذلك في لهفتهم نحو المحاضرتين، وما بعد ذلك عبر نقل شكاواهم ومعاناتهم في المهجر مع ضعف الإمكانيات المادية وتبعات الغربة لن يضطر إليها خاصة من المهاجرين العراقيين.

● من الحالات المؤسفة للعرب حالة الطالب محمد الذي يحمل والده الماجستير في الهندسة المدنية ويعمل -مضطرا- في بيع البيتزا والدته طبيبة الاسنان التي لم تجد عملا حتى الآن.

● نورا العراقية ذرفت الدموع وهي تسرد قصة هروبهم من العراق وتشردهم ما بين أستراليا وغيرها سعيا خلف لقمة العيش.

● تمتت الباحثة عبر حواراتها مع الطلبة أن يبادر وزراء التعليم في الدول العربية والخليج إلى السعي نحو زيادة عدد مقاعد الطلبة العرب الدارسين في جامعة سدني بالقياس مع الجنسيات الأخرى خاصة اليهودية.

لا تنسوا هيروسترات!

كوميديا سوداء تعري آليات السلطة!

عشرات المسارح في أنحاء مختلفة من العالم... وأخيراً تصدى لإخراجها الفنان محمد بدر زكريا مع فرقة جمعية العاديات في جبهة تمثيل: عدنان الببيب، بدر زكريا، نبيل مريش، قيس زريقة، بسام جنيد، نسرين مكنّا، مي عطايف.

هنا مقارنة لهذا العرض

تكن مقولة العرض الأساسية في رفضه لثنائية الصراع بين الخير المطلق والشر المطلق، ويحاول إبراز المساحات الرمادية الكامنة بينهما ليقول: إن الصراع أكثر تعقيداً من هذا التقسيم النمطي، والدليل أننا كمتلقين لم نتعاطف مع شخصية هيروسترات، لكننا في الآن ذاته لم ننفر منها، وخاصة حين يكشف بعضاً من صفحات سيرته الذاتية، عندما يسرد على مسامع الأمير قصة ديكه الأحمر الأسود في غفلة عنه.. ويحمل المشهد الأخير في العرض الدلالة المفتوحة للصراع نفسها، حين يواجه هيروسترات القاضي كليون بالسلاح الذي سرقه له الأمير في سجنه، دون الكشف

بحرق هيروسترات عن عمد معبد الإلهة أرميدا في مدينة إيفيس الإغريقية.. وتكاد الجماهير الغاضبة تمرّق جسده.. لكن الحراس يتقنونه، ويضعونه في السجن لحاكمته، ولأن هيروسترات أراد الشهرة والخلود من وراء فعله الوقع هذا.. صدر أمر بمنع ذكر اسمه.. بيد أنه «تاجر سوقي»، يعرف طرائع البشر.. والتركيبة الحاكمة السائدة من حوله، لذلك يستمر في حبك خيوط لعبته من داخل السجن، فيرشو السجنان كي يقابل المرابي كريسيب، الذي يعقد معه صفقة يعطيه بموجبها مخطوطاً دونّ فيه دوافعه لحرق المعبد، مقابل مبلغ من المال.

ينشر المرابي المخطوط، ويحقق من ورائه أرباحاً طائلة.. بينما يوزع هيروسترات ما قبضه من مال.. عن طريق السجنان.. على حثالة المجتمع في الصانات كي يشربوا، ويرفعوا نخبه ويردّدوا اسمه.. وبذلك يخرق قوانين السلطين القضائية والسياسية، بعد أن تجرأ على حرق المعبد (رمز السلطة الدينية).

كتب نص هذه المسرحية «غريغوري غورين»، وعرضت على

عن شكل الحسم النهائي للصراع. بهذا المعنى، كلنا هيروسترات بشكل أو بآخر.. وهذه الشخصية ليست سوى امرأة كاشفة عرت التركيبة الحاكمة، وأظهرت أفعال وردود أفعال الشخصيات الأخرى على حقيقتها، فبعد أن يشتري السجان، ويعقد صفقة مع المرابي.. ويضمن أصوات الرعاع.. يتفاعل الحدث، ويؤدي إلى تفاقم الخلافات بين مراكز القوى داخل السلطة، فالقاضي كليون يصر على مقاضاته، وإنزال أشد العقوبات به، ويتابع القضية بكل صرامة، مما يكشف عن نزعة التسلمية المتأصلة ولو كانت ترتدي لبوس القضاء والقانون.. بينما ترتني إيريتا كاهنة معبد إرميدا تأجيل محاكمته، ريثما تستشير عرافة دلفي.. كي تلاحقه لعنات زيوس والآلهة على الفعل الذي ارتكبه بحق معبدها، وهي بذلك تريد تأكيد سلطاتها، بينما تغير الأميرة «تيسافيرن» تأجيل المحاكمة، لأنه خطر لها أن تستثمر الحدث لمصلحتها، كي تضمن الخلود لنفسها، فتذهب إلى السجن سرا، وتساهم هيروسترات كي يشيع أنه أحرق المعبد لأنه متهم بحبها، وهيروسترات الذي كان ينتظر مثل هذه المساومة، يراودها عن نفسها كئمن لما تطلب، فتدعن لما يريد.

ولا ينجو «تيسافيرن» أمير إيفيس ذاته من وحول هيروسترات، فبدية يحاول أن يلعب لعبة التوازن بين مراكز القوى، ولكن حين يكشف القاضي كليون تورط الأميرة

«كليمنتينا» بمقابلة هيروسترات، ويكتشف تورط الأمير ذاته بشراء عدد من نسخ المخطوط، ليوزعها على الأمراء والملوك الذين أثارهم الفضول لمعرفة دوافع إحراق المعبد.. يصر على متابعة القضية وإعدام هيروسترات.. لذلك (ومع احتدام الصراع الدرامي) نجد أن السجان يقتل في ظروف غامضة (لأنه الشاهد الوحيد على الأحداث).. ويفضض الأمير على القاضي كليون، لأنه يتابع تفاصيل القضية، ولا يغض النظر عن أخطائه وأخطاء الأميرة.. فيقبله من منصبه، ويعينه سجاناً على هيروسترات، الذي يسخر منه، ويستمر الصراع بينهما بعد أن تقوى أوراق هيروسترات وتضعف أوراق القاضي.

تنتشر في المدينة ثروات عن وقوع هيروسترات بغرام كليمنتينا، فيأتي الأمير تيسافيرن إلى السجن لزيارة هيروسترات لمعرفة الحقيقة، ويفاجأ حين يكشف له هيروسترات بوضوح أنه ليس مغرماً بكليمنتينا.. وأنه أحرق المعبد من أجل تخليد اسمه، وليس من أجل حب فاشل كما يشاع، وقبل أن يرتاح الأمير لهذه النتيجة (الامر هو مجرد ثروة) يوضح هيروسترات أن كليمنتينا هي التي وقعت في غرامه، فيفضض الأمير ويكذبه، لكن هيروسترات يكشف عن علامات فارقة في جسدها تؤكد ما ذهب إليه، ويخرج الأمير بسؤاله: إذا لم تكن تعرف بهذا الأمر، فلماذا أمرت بقتل السجان إذن؟

يثور الأمير ويهدد هيروسترات

أراء من حواراته لبعض الشخصيات، وعموما اعتمد المخرج بشكل أساسي على أداء الممثل باعتباره الحامل الرئيس للعرض المسرحي، وأهم عنصر من عناصره، وبرز بين الممثلين عدنان البيب (هيروسترات) بحضوره الجميل وتلون صوته، وتبيل مريش (كليون) وبسام جتيد (تيسافيرن)، وأدى بقية الممثلين أدوارهم بشكل مقبول، مما يدل أن عمل المخرج انصب بشكل أساسي على أداء الممثل.. فيما كانت بقية عناصر العرض المسرحي: (الإضاءة، الموسيقى، الديكور، الملابس) بسيطة، وبشكل خاص الديكور، ربما بسبب ضعف الإمكانيات الإنتاجية لهذا العرض، والافتقار إلى التجهيزات والتقنيات المسرحية المطلوبة، ومع ذلك لم تؤثر هذه المسألة على المسار العام للعرض.. وكانت الحلول الإخراجية عملية ومقبولة، وأدت الغرض الشرطي المطلوب منها، وبشكل خاص اللوحات الخلفية التي تدل على تغيير المكان (زناينة هيروسترات، القصر، مكتب القاضي كليون..)، وعموما استطاع المخرج زكريا أن يمسك بخيوط العرض، ويحافظ على توازن إيقاعه بالانتقال من مشهد إلى آخر، وصولاً إلى ذروة العرض الدرامية التي تركها مفتوحة على الصراع، مما أتاح فسحة أمام المتلقي ليشارك في عملية التأويل والحوار والتواصل مع هذا العرض المسرحي الشائق، الذي لا يخلو من السخرية، وكوميديا الموقف السوداء الواخزة.

بالموت، لكن الأمير يسخر من الأمر ويبلغه أنه كتب تفاصيل لقائه الغرامي مع الأميرة في ملف خاص ووضعه في مكان أمين، وسيكشف عنه بعد موته، ولذلك فلا مصلحة للأمير بقتله.. أو قتل الأميرة، لأنه بكل الأحوال سيظهر بمظهر الزوج المخدوع أمام كل مواطني إيفيس، ويذكره بأن الناس «لا يشفقون على الأزواج المخدوعين.. بل يضحكون عليهم».

بعد هذه المكاشفة المليئة بالألغاز، يقتنع الأمير بأن مصلحته تكمن في الوقوف إلى جانب هيروسترات، لأن القوضى تعم مدينة إيفيس، والإغريق لا يحبون الفرس، وهم يتظاهرون فقط بأنهم يطيعون الأمير بينما ينتظرون اللحظة المناسبة لطرده من القصر.. ويستكمل هيروسترات خيوط المؤامرة، فيقترح على الأمير أن يعينه ملاحظاً على القصر، ويحل مجلس الشعب، ويطرد القضاة، لأن بإمكان هيروسترات أن يجمع مائة من الخدم حوله ليضبط النظام، فالأمير يصدر القوانين وهو يطبقها، فالكهنة سوف يصمتون، لأنهم كشفوا على حقيقتهم، فصاعقة زيوس لم تصب هيروسترات، وها هو حي يرزق.. والأميرة (زوجة صالحة) والثرثرون سوف تقطع السننهم، أما القاضي كليون (الذي لا يمكن الاتفاق معه) فالخنجر الذي سربه الأمير لهيروسترات وهو في السجن كفيل به. حذف المخرج شخصية (رجل المسرح)، وهي شخصية محورية في النص كشاهد على الزمن وتحولات الأحداث، وضمير الأمة.. وقد حمل

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ - ٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفة لتوزيع الصحف هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال هـ: ٤٣٤٥٥٩

غلاف العدد: آدم حنين / مصر

شعراء
القبلى والسامري
في الكويت



خالد بن عبد العزيز

الطبعة الثانية
منقحة ومزينة
الكويت ٢٠٠٢ م

صدر
حديثاً